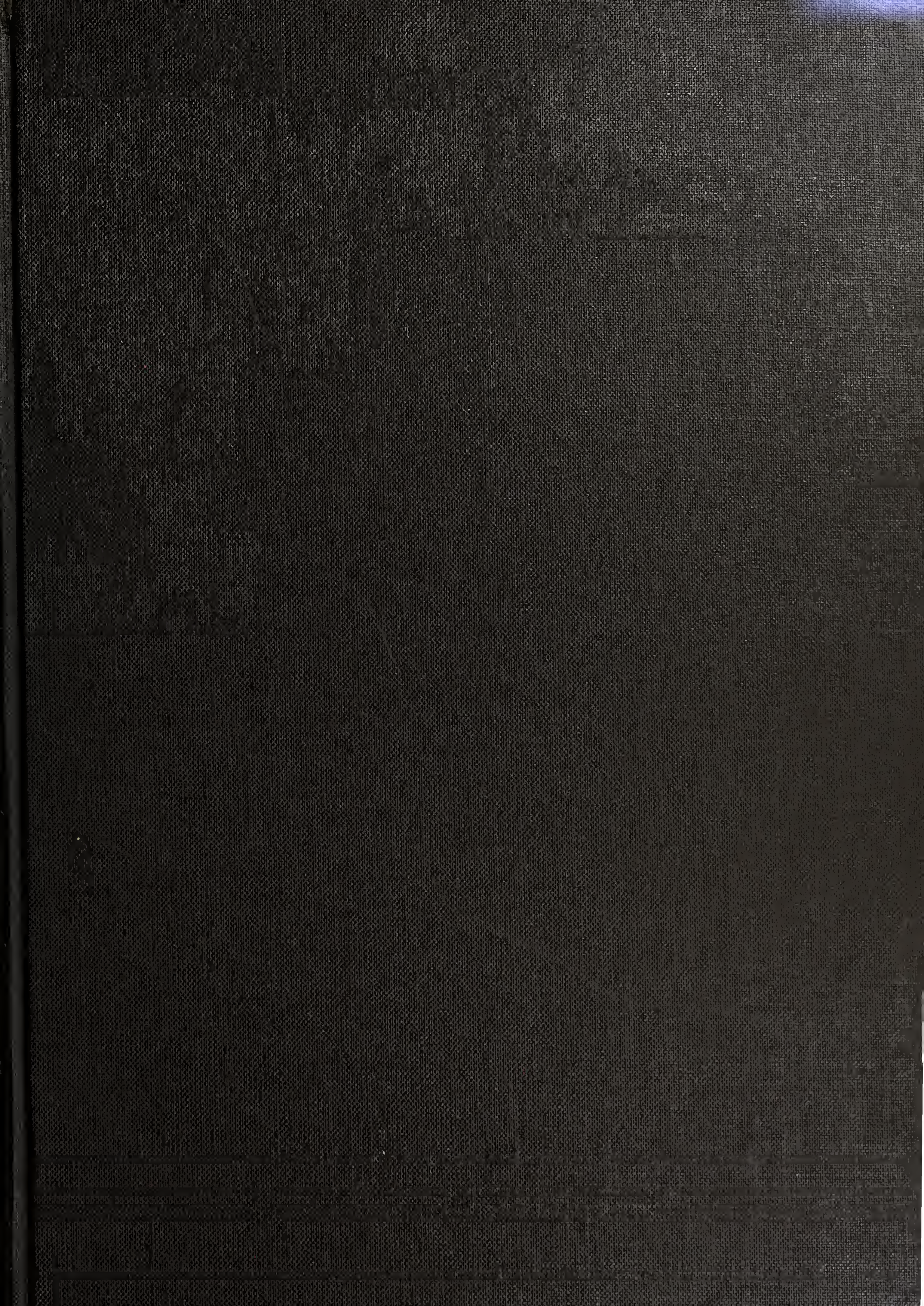
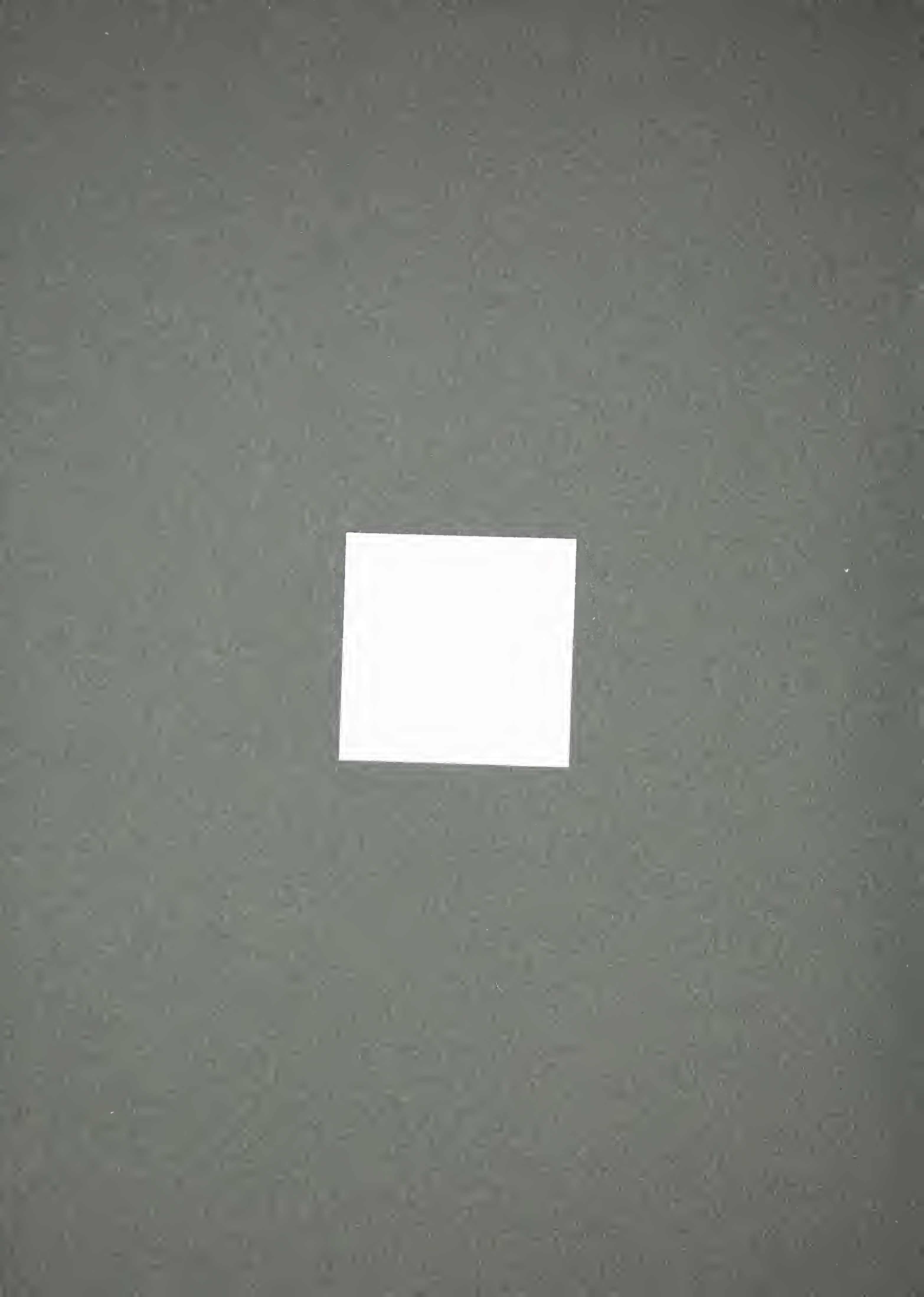








ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEN BEIBLÄTTERN

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT

NEUE FOLGE

SECHZEHNTER JAHRGANG



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1905

Inhalt des sechzehnten Jahrgangs

Aufsätze über moderne Kunst

Forschungen zur älteren Kunstgeschichte

Kunstbeilagen





MAX KLINGER. DAS DRAMA



M. KLINGER, STEGLITZER VILLA, FRIESBILD ÜBER DEM KAMIN (HAMBURG, KUNSTHALLE)

KLINGERS DRAMAGRUPPE

VON GEORG TREU

Am 31. Juli 1904 hat Max Klinger nach sechsjähriger Arbeit eine Kolossalgruppe in Marmor vollendet, die er »Drama« nennt. Bestellerin des Werkes ist die Dresdener Tiedgestiftung, nach deren Wunsch es dereinst in der Skulpturensammlung des Albertinums seinen Platz finden soll. Vorher aber wird die Gruppe der Öffentlichkeit zuerst in der Dresdener Großen Kunstausstellung zugänglich gemacht werden.

Vielleicht ist der Augenblick, in dem diese neue Schöpfung Klingers aus der Stille der Werkstatt in den Streit der Meinungen hinaustritt, am geeignetsten dazu, die äußere und innere Geschichte der Gruppe zu erzählen. Kenntnis der Eindrücke und Gedanken, Erfahrungen und Absichten des Künstlers selbst pflegen ja doch am ehesten zu teilnehmender und verständnisvoller Freude an seiner Schöpfung anzuregen.

* * *

Den ersten Anlaß zur Entstehung des Werkes gab ein starker Natureindruck: der Anblick eines hervorragend schönen Athletenkörpers. Über diese Schönheit zu urteilen, vergönnt uns der Künstler durch eine Aufnahme, die das Urbild neben das Nachbild stellt (Abb. S. 7).

Die Pracht dieser Schultern und Arme mit dem von der Anstrengung bis zum Platzen gefüllten Aderngeflecht darüber, die Wucht des zusammengekrümmten Rumpfes, die in höchster Kraftanspannung gestreckten Beine, die ausdrucksvoll klammernden Finger und Zehen, kurz die ganze Herrlichkeit dieses durchgebildeten Athletenkörpers, sie war es, die den Künstler gerade zum *plastischen* Nachschaffen »des schönen Körpers in schönem Stein« hinriß, ja zu einer Darstellung in überlebensgroßem Maßstab drängte.

Diesem klaren Muskelgefüge gegenüber, von dem stete Übung jede Spur von trägem Fett weggearbeitet hat, kommen einem auch die Worte Klingers wieder in den Sinn: von der wunderbaren Einfachheit des menschlichen Körpers, die keine Künstelei dulde, die zur Einfachheit zwinge und dessen Nachbildung »Kern und Mittelpunkt« aller Kunst großen Stiles sei.

Ein gutes Glück fügte es, daß der Künstler die Arbeit wiederholt vor dem Urbild seiner Hauptgestalt, dem Athleten Rasso, aufnehmen und monatelang durchführen konnte, — freilich unter bedeutenden, der Höhe der »Artisten«gehälter entsprechenden Opfern.

Übrigens fand Klinger in seinem Modell zugleich den schärfsten Beurteiler seiner Arbeit. Der Athlet kannte alle seine Muskeln nach Lage und Form zu gut auswendig, um hier nicht jede Abweichung sogleich zu bemerken und zu rügen. Es wiederholt sich auf diese Weise die alte Erfahrung aus hellenischer Welt, daß sports- und berufsmäßige Kennerschaft des Menschenleibes seiner bildnerischen Darstellung eine leidenschaftliche Teilnahme entgegenzubringen pflegt. Dies allein erklärt Art und Höhe der antiken Athletenplastik.

Auch bei unserem Künstler galten Teilnahme und Arbeit zunächst dem schön durchgebildeten Körper. Bezeichnend hierfür ist, daß der Kopf des Mannes erst ganz zuletzt ausgeführt wurde.

Dies Haupt ist eine ganz persönliche, geistreiche Schöpfung Klingers, die er hier an die Stelle des glatten Schnurrbartgesichtes seines Artisten setzte. Aus den erregten Zügen ließ er mißtrauischen Ingrimm und finstere Entschlossenheit blicken. Auch hob er



MAX KLINGERS »DRAMA«



MAX KLINGERS »DRAMA«

den Kopf, im Gegensatz zu dessen gesenkter Haltung im Urbild; offenbar wollte er hiermit die Beziehung zu dem vorauszusetzenden Gegner zum Ausdruck bringen. Um seinen Angreifer abzuwehren, bricht der nackte Riese, wie im Verzweiflungskampf um Tod und Leben, mit gewaltiger Kraftanstrengung sich den starken Ast zur Waffe vom Baumstumpf los.

Veranlassung, Art und Ziel dieses Kampfes anzudeuten fühlte der Künstler weiter das Bedürfnis und fügte daher, als er vor fünf Jahren gebeten wurde, den Entwurf seines Athleten für die Dresdener Kunstausstellung von 1899 herzugeben, in wenig Tagen die liegende weibliche Gestalt hinzu.

Zum Tode verwundet hält das Weib einen der Felszacken umklammert. Ihre Verwundung war ursprünglich durch einen Pfeil angedeutet. Dieser wurde später als zu aufdringlich und spielig in der Wirkung weggelassen. Den Gedankenkreis aber, den Klinger mit jener Sterbenden andeutet, hat er in der Folge nur noch reicher ausgestaltet.

Begebenheiten, die um die Wende des Jahrhunderts unser Volk zu leidenschaftlicher Teilnahme erregten, spielten herein. Sie waren es, die sich für den Künstler in der Gestalt seines baumausreißenden Kämpfers verkörperten. Er wurde für ihn zum Vertreter des heldenmütigen Burenstammes und dessen Verteidigung von Volkstum und Heimat, von Weib und Kind gegen Einbruch und Gewalt.

Eine Zeitlang beabsichtigte Klinger sogar, dieser Deutung inschriftlichen Ausdruck zu geben: BELLI BOERORUM IMAGO sollte an dem Felsen eingemeißelt zu lesen stehen. Diese Absicht wurde jedoch aufgegeben, um die weite und dauernde Gedankenwelt, die das Werk mit seiner ins Allgemeinmenschliche erhöhten Form anregt, nicht auf den zufälligen Anlaß seiner Entstehung einzuschränken.

Umfang und Gestalt der Gruppe aber waren in ihrem ersten Entwurf näher bedingt durch die schräggestellte Rechtecksform eines Marmorblockes, den Klinger auf seinen griechischen Inselfahrten durch die Kykladen auf Paros hatte liegen sehen.

Auf Grund jenes Entwurfs, der auf Tafel 4 des Schriftchens über »Klinger als Bildhauer« wiedergegeben ist, bestellte der leitende Ausschuß der Tiedgestiftung bei Klinger die Gruppe in Marmor.

Die Geschichte dieses Auftrages und seiner Ausführung durch den Künstler gehört zu sehr zu den seltenen, *völlig* erfreulichen Erfahrungen auf dem Gebiete von Kunstaufträgen durch eine Körperschaft, als daß ihrer hier nicht mit warmem Dank gedacht werden müßte.

Der mit Klinger abgeschlossene Vertrag enthielt, außer den notwendigsten geschäftlichen Festsetzungen, in bezug auf die Art der Ausführung des Werkes nur die sehr nachahmungswerte Bestimmung, daß hierfür lediglich die künstlerische Überzeugung des Schöpfers der Gruppe maßgebend sein solle. Das Vertrauen, das diese Worte eingab, hat der Künstler in reichem Maße dadurch gerechtfertigt, daß er in dem ausgeführten Werke nach Umfang und innerem Reichtum der Kunstform unvergleichlich mehr gab, als er verheißen.

Die Füglichkeit hierzu erwuchs aus zunächst sehr unwillkommenen Umständen: den Block, den Klinger anfänglich für die Gruppe in Aussicht genommen, fand er bei erneuter Anwesenheit in Paros zu Platten zersägt. Zur Herbeischaffung eines neuen Steines war 1899, dem Jahre des Vertragsabschlusses, die Herbstzeit allmählich schon zu weit vorgeschritten, um eine Verschiffung des Blockes in den kleinen griechischen Kaïks noch zu gestatten. Gesellschaften, die sich zur Gewinnung von Marmor auf Paros gebildet hatten, waren an dem verkehrten und die Eigentümlichkeit des parischen Steins verkennenden Bestreben gescheitert, möglichst Carrara-ähnlichen »schönen« Marmor zu finden. Bruchversuche an von Klinger auf der Insel selbst gewählten Stellen blieben leider erfolglos; den Leuten dort schien endlich Geduld und Mut ausgegangen zu sein, da sie nicht rasch genug Gewinn sahen. »Glückliches Zeitalter der Spekulation,« ruft Klinger in einem seiner Briefe aus, in dem er aller der mißglückten Versuche gedachte, aus Griechenland einen Block für seine Gruppe zu gewinnen.

So mußte sich der Künstler denn zur Verwendung von Tiroler Marmor entschließen. Ein glücklicher Kauf in Laas sicherte ihm einen Block von schönem, parosähnlichem Korn und bedeutender Härte. Diese setzte zwar der Bearbeitung die größten Schwierigkeiten entgegen, verbürgt dem Werke dafür aber eine um so längere Dauer. Der durch und durch gesunde Stein klingt beim Anschlagen wie eine Glocke.

Bei der Ausmessung in der Werkstatt stellte sich heraus, daß der über dreihundert Zentner wiegende Block bedeutend umfangreicher war, als der ursprüngliche Entwurf dies erforderte. Statt in ein schräggestelltes Rechteck eingeengt zu sein, konnte die Gruppe nunmehr einem aufrechtstehenden bequem eingeordnet werden. Der Stein gestattete sogar, die Gestalten um volle fünfzig Zentimeter zu heben. Dies steigerte den Rhythmus des Ganzen außerordentlich und sicherte ihm ein besseres Gleichgewicht der Massen. Auch konnte der untere Umriß der sitzenden Mannesgestalt jetzt in Augenhöhe gebracht werden. Das war für den Künstler wichtig, da ihm daran lag, die Gestalt in ihrer Bewegung besser zu verdeutlichen, als es im ersten Entwurf hatte geschehen können. Beine und Gesäß wurden nun möglichst vom Fels gelöst, damit auf diese Weise klarer zum Ausdruck komme, wie der Mann sich vom Sitz hebt, um mit Anstemmung seiner ganzen Körperlast den Ast loszubrechen.

Zum Hauptgewinn wurde es dem Werke aber, daß der größere Block dem Künstler den Gedanken eingab, noch eine dritte Gestalt hinzuzufügen und so die Gruppe nach Form und Gedanken abzurunden. Dem Gewaltmenschen auf der Höhe des Steines setzte er an dessen Rückseite ein Bild zartester Innigkeit gegenüber: eine Mädchengestalt, die, gleichsam im Schutze des Felsens zusammengekauert, die Sterbende mit töchterlicher Zärtlichkeit auffängt und ihr bang tröstende Worte zuzuflüstern scheint.



MAX KLINGERS »DRAMA«

So entstanden die beiden, in erhabener Arbeit ausgeführten Sockelgestalten. Fast nur die Häupter ließ der Künstler im Vollrund ausladen; die Körper aber wahren den Zusammenhang mit dem Stein. Der jugendlich schmiegsame Leib der Sitzenden scheint aus ihm herauszuwachsen; die Beine verschwinden, halb ausgearbeitet, im Fels. Auch der rechte Arm der liegenden Frau wurde nicht vom Block gelöst. Eine dünne Marmorwand ist zwischen Unterarm und Fels stehen geblieben, die in dem doppelten Seitenlicht, das Klinger für seine Gruppe wünscht, einen weichen Schimmer über die Brust der Sterbenden wirft.

Aber diese Steinwüchsigkeit beschränkt sich nicht auf dergleichen Einzelheiten; sie durchdringt die ganze Körperform der Gestalten. Man empfindet dies recht, wenn man sie mit früheren Arbeiten des Künstlers, etwa mit den Sockelfiguren vom Christus im Olymp oder mit der Badenden vergleicht. Das Modellmäßige ist einer großflächigen Behandlung gewichen; die Wirklichkeitsnachahmung im einzelnen hat einer plastischen Objektivität Platz gemacht, die doch wieder ganz persönlich belebte Natur gibt. Besonders bezeichnend sind hierfür die Köpfe der Frauen. Von den Körperformen rühmte der Künstler selbst mit Recht, sie liebevoll streichelnd, daß sie das allseitige Sonnenlicht vertrügen — seien sie doch auch in solchem fertig gemacht.

Jeder Zoll der Marmoroberfläche ist hier eigenhändige Neuarbeit. Die ersten Gipsmodelle lagen schon während des Meißelns zerbrochen und verstaubt im Winkel.

Allerdings brachte dies schöpferische Arbeiten im Stein neben den Freuden des Schaffens auch Sorgen und Gefahren. Mit dem rechten Arm der Liegenden war der Künstler zu tief in den Stein geraten. Er habe hier nur noch Millimeterdicke zur Verfügung, schrieb er einst. Jeder Meißelschlag wolle überlegt sein und könne Unheil bringen. Sei das überwunden, so arbeite er sicher weiter.

An der Sitzenden vollends war kein Maß ihres ursprünglichen Entwurfs dasselbe geblieben. Die fortschreitende Arbeit selbst ergab erst allmählich, wie weit Leib und Beine aus dem Stein herauszuholen und fertig zu meißeln seien.

Einen Augenblick dachte Klinger sogar daran, noch eine dritte weibliche Gestalt zur Linken des Sockels einzufügen. Aber diese Absicht gab er zugunsten einer ausgedehnteren landschaftlichen Ausgestaltung des Felsens auf — wohl zum Vorteil des Ganzen.

Zwar machte die Schichtung des Gesteins viel Arbeit, so daß der Künstler gelegentlich äußerte, er wolle lieber einen Figurenteil meißeln, als ein Stück Fels. Dafür half ihm das Gestein aber, den Raum zwischen der oberen und den unteren Gestalten zu beleben. In den vorragenden Baumstümpfen wurde eine Ausladung gewonnen, die derjenigen der beiden Frauenköpfe an der Rückseite entspricht und auch der Vorderansicht das Gleichgewicht sichert.

Kraftvolles Wurzelgeflecht greift weit über den Stein aus; Eppich wuchert dazwischen. In der geschmackvollen Andeutung dieser Dinge kommt der Maler zu Wort.

Für die so viel mißverstandene Handlung der Hauptgestalt aber ergab dies den Gewinn, daß auch hierdurch das Losreißen des Astes zum klarsten Ausdruck gebracht werden konnte.

Die landschaftliche Stimmung, die durch den Fels und seine Höhlungen, durch Baum- und Pflanzenwuchs in die Gruppe kam, war dem Künstler als solche willkommen. Galt es doch den Heimatsboden anzudeuten, mit dem die drei Gestalten verwachsen sind und den sie mit Einsetzung ihres Lebens verteidigen.

* * *

Den besten Standpunkt für die Betrachtung des vollendeten Werkes gewinnt man, wenn man sich seiner rechten vorderen Ecke schräg gegenüberstellt, also in der Ansicht, die unsere Tafel I gibt. Hier bauen sich die Massen am gleichgewogensten auf; hier überschneiden sich die Umrisse des Mannes am schönsten zu dem Bilde im engsten Raume zusammengedrängter und gegeneinander gespannter Kräfte. Der liegende Frauenleib wiederholt die gestreckte Linie der Beine ihres Verteidigers in verstärkendem Nachklang, ebenso wie an der Rückseite der Gruppe die zweite Sockelfigur das Motiv der sitzenden Hauptgestalt in reliefmäßiger Abwandlung und gegensätzlicher Stimmung wiederholt.

Der Zusammenschluß der beiden Frauengestalten enthüllt sich dem Blick erst, wenn man den Fels umschritten. Man hat dann die beste Übersicht des Ganzen vor der linken hinteren Ecke der Gruppe (Abb. S. 5).

Wer von vornherein der Meinung ist, daß ein Bildwerk sich bereits in der Vorderansicht voll aussprechen müsse, der mag die Ausstattung der Rückseite mit jener zartempfundenen Frauengruppe tadeln. Aber er wünscht damit zugleich den Reichtum gegensätzlicher Stimmungen und Formen weg, den das Werk in seiner gegenwärtigen Ausgestaltung einschließt. Ungewürdigt bliebe dabei auch der gegenständlich feine Zug, der die Frauen gleichsam Halt und Schutz des Heimatfelsens suchen läßt, dessen Gipfel der Mann verteidigt. Formell betrachtet aber unterliegen jene weiblichen Gestalten als Sockelfiguren wohl überhaupt ihren eigenen Gesetzen. Und schließlich ist doch auch eine Freigruppe eben darum kein Relief, weil sie mehr zu geben hat als ein solches und weil sie einen Formenreichtum in sich birgt, den sie erst dem voll zu offenbaren gewillt ist, der sie im Schauen umkreist.

Noch weniger vermögen wir das Recht derjenigen anzuerkennen, die leidenschaftliche Bewegung aus dem Gebiet des plastisch Darstellbaren überhaupt ausschließen wollen.

Wir verstehen das Entzücken nur zu sehr, durch das bedeutende Meister in alter und neuer Zeit sich getrieben fühlen, in freier und geschmackvoller Nachempfindung den Kreis jener stillen und schönen

Stellungen und Formen zu wiederholen, die Antike und Frührenaissance geschaffen haben. Aber diese strengen oder anmutigen Gestalten vermögen Stimmungen und Strebungen innerlich stark erregter Zeiten nicht voll zum Ausdruck zu bringen. Der Drang solcher Stimmungen hat daher stets jenen eng umschriebenen Kreis zu erweitern, ja zu sprengen gesucht.

In unserem Falle vollends gilt es Gerechtigkeit zu üben einer neuschaffenden Kunst gegenüber, die auf ihren ungebahnten Wegen der Gefahr des Irrens zwar leichter unterliegt, als jene, die einer sicheren Überlieferung folgt, die dafür aber den Ausblick in das Land der Schönheit in ungeahnter Weise erweitert.

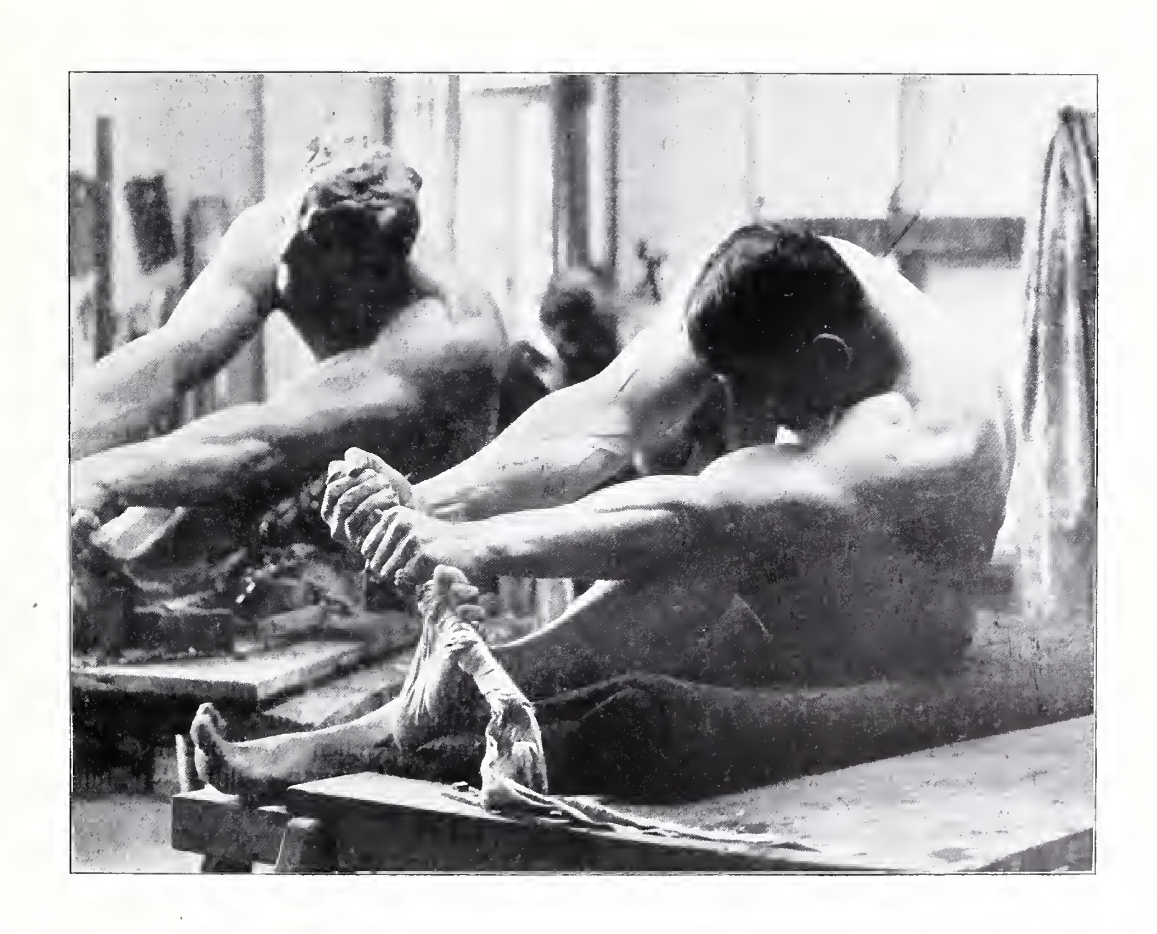
Was sollen wir endlich zu denen sagen, die für den gewählten Gegenstand eine ausführliche Wirklichkeitsdarstellung verlangen? Die, wie sie bei Klingers Beethoven Rock und Hose vermißten, so auch hier Schlapphut und Flinte des Buren und den wollenen Unterrock der Burenfrau fordern. Sollen denn unter allen Umständen Tuch und Leder mehr gelten als die ganze ausdrucksvolle Herrlichkeit des Menschenleibes? Auch dann gelten, wenn, wie hier, ein Kunstwerk durch seine gesteigerte Formenwelt aus dem Gebiet zufälliger Anregungen und Nebengedanken auf die Höhe allgemein-menschlichen Mitempfindens hinausgehoben wird?

Daß unser Künstler ein solches Mitklingen der Empfindung so mächtig zu erregen weiß, wie kaum einer, ist ein Stück seiner eigenherrlichen Größe. Seine Kunst ist nicht eine Kunst nur für Künstler, und noch weniger von der Art derjenigen, die aus der Bildhauerei bloß geschicktes und prächtiges Zierwerk machen wollen.

Aber es ist ebensoleicht zu sagen, was Klingers Gruppe *nicht* ist, als schwer, ihre Eigenart in Worten auszusprechen. Es ist dies auch nicht vonnöten. Denn das Werk läßt seine Macht jeden fühlen, der davor getreten. Es übt seine siegreiche Wirkung auch auf die, die ihm zunächst mit Fragen und Zweifeln und Anderswünschen nahen, zum besten Beweis dafür, daß der Genius sich mit dem neuen Werke auch neue Gesetze schafft.

So vertrauen wir denn, daß Klingers Dramagruppe bestehen bleiben werde im Streite der Meinungen und der Zeiten. Daß das Werk *nur* ein Klinger ist, wird einst nicht als der geringste seiner Vorzüge gelten.

Juist, August 1904.





KLINGER, STEGLITZER VILLA, FRIESBILD (NATIONALGALERIE, BERLIN)

MAX KLINGERS DEKORATIVE MALEREIEN IN DER VILLA ALBERS IN STEGLITZ

MAX KLINGERS Jugendwerk, der reiche künstlerische Ertrag der acht Studienjahre in Berlin, bedarf nicht rückstrahlenden Glanzes von den späteren Meisterwerken her, um Beachtung und Bewunderung zu finden. Denn was der junge Künstler damals mit unerschöpflicher Inspiration, mit überraschender Selbständigkeit und Produktivität in seinen neun ersten radierten Folgen, in Einzelblättern, Zeichnungen und Gemälden geschaffen hat, ist volle Geniearbeit, deren beglückende Schönheiten jetzt erst ihre Wirkungen auf weitere Kunstkreise auszuüben beginnen. Als der junge Meister 1884 nach Paris ging, um unter neuen Verhältnissen neue Kunstbahnen zu betreten und seine ganze Schaffenslust und Schaffenskraft an eine große malerische Aufgabe: das Parisurteil, zu setzen, hatte er kurz vorher die ziemlich umfangreiche Arbeit der dekorativen Malereien im Vestibül einer Villa in Steglitz für einen Freund, den Juristen Albers, vollendet. Auch hier, wo die Bedingungen der Innendekoration es noch besonders nahelegten, hatte er zur zyklischen Anordnung gegriffen und drei Darstellungsfolgen gemalt, die in Geist und Stimmung mit den radierten Folgen die mannigfachsten und interessanten Beziehungen haben. Ein ungünstiger Stern hat über dieser entzückend heiteren, farbenfrohen und phantasiereichen Schöpfung gewaltet, die noch deshalb besonderes Interesse erweckt, weil hier schon ein praktisches Beispiel zu Klingers vielerörtertem Begriff der Raumkunst, das heißt der Malerei im Dienste der Innenwirkung eines Raumes, gegeben war. Das Vestibül selbst ist nur wenige Monate intakt geblieben, da das Balkenwerk des Hauses vom Schwamm zerstört wurde, und der Besitzer seinen Hausstand auflöste und die ganze Dekoration, soweit sie abnehmbar war, mit nach seinem neuen Wohnsitz Graz führte, wo er wenige Jahre später starb. Bei dem großen und stets wachsenden Umfange von Klingers künstlerischem Werke konnte es geschehen, daß dieser ganze Zyklus von zirka fünfzig Fries-, Wand-, Sockel- und Türbildern in Vergessenheit geriet. Erst 1898 erschienen vierzehn Bilder davon, zehn Fries- und vier Wandfelder, in der Wiener Sezessionsausstellung, gelangten dann in den Besitz der Schulteschen Kunsthandlung in Berlin, die sie zu gleichen Teilen an die Nationalgalerie und an die Hamburger Kunsthalle verkaufte. Das schöne, stimmungsvolle Kaminbild mit der Darstellung von drei musizierenden Frauen im Schatten eines mächtigen Baumes (Abb. S. 24), das an des Meisters Frühbild »Der Abend«, aber auch an Böcklinsche Kompositionen erinnert, nimmt durch seinen Inhalt und seine staffeleibildmäßige Ausführung eine Sonderstellung unter diesen dekorativen Arbeiten ein. Es gelangte in den Besitz der Gurlittschen Kunsthandlung in Berlin, während die Menge der kleinen Sockel- und Türbilder nach England gekommen sein soll. — So tief beklagenswert die Vernichtung dieser ganz aparten und künstlerisch bedeutsamen Raumausstattung bleibt, so kann man sich doch wenigstens noch der nun leicht zugänglichen Hauptbilder freuen und unter Zuhilfenahme von Photographien der Gesamtansicht eine Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung gewinnen. Ein Blick auf die Innenansichten zeigt einen rechteckigen Raum von mäßigen Dimensionen nur mit Oberlicht und einer Art von Renaissancearchitektur, die in ihrer nüchternen Gliederung eigentlich einer malerisch einheitlichen, modernen Ausstattung die fühlbarsten Hindernisse bereiten mußte. Für den Schmuck boten sich vier schmale Wandfelder, die Kaminecke, die Sockelfelder, fünf Türen und der am besten beleuchtete Deckenfries. Der letztere zerfiel an jeder Seite in drei ungleiche Teile (lang-kurz-lang und kurz-lang-kurz). Von den so entstandenen zwölf, durch ionische Pilaster getrennten, breiten Feldern trugen neun figürliche Kompositionen,



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST N. F. XVI

MAX KLINGER. IN DER BRANDUNG



während je ein schmales Mittelstück am Kamin und der gegenüberliegenden Wand als Füllstücke behandelt waren (jetzt verschollen) und ein drittes Stück rechts vom Kamin mehr als Farbenfleck zur Isolierung der Kaminecke verwertet war. Sämtliche Fries- und die vier Wandbilder sind in Öl auf Leinen ausgeführt, während die Sockel- und Türendekorationen unmittelbar auf die betreffenden Holzteile aufgemalt waren. Um eine ausgesprochene koloristische Einheit der Gesamtstimmung zu erreichen, wählte der Künstler für die Sockelpartien Tiefblau, für die obere Voute und für die Türen Hellblau, das auch in den Meerlandschaften des Frieses wiederkehrte und mit dem Weiß und Altgold der Pilaster und dem Weiß und Gelb der Leiber und dem Grün der unteren Landschaften harmonisch zusammenging. Es muß ein wundervoller Farbenzauber gewesen sein, ein Interieur von festlichster Totalwirkung und voll des entzückendsten Details, wohin das Auge auch traf. — Der feinsinnige Besitzer hatte dem jungen Künstler volle Freiheit gelassen, seine Vorstellungen von einer neuartigen, idealen Raumkunst zu verwirklichen. Es darf nicht Wunder nehmen, daß damals, unter dem Zeichen der »stilvollen deutschen Renaissance«, diese dem Zeitgeschmack weit vorauseilende Raumkunst nur von wenigen verstanden wurde. Nicht einmal die Künstler begriffen den Wert, sondern machten sich über »die blauen Türen« lustig. Über die künstlerische Berechtigung dieser »Phantasie in Blau« gab Klinger später in seiner Schrift »Malerei und Zeichnung« (S. 19) eine dahinzielende Erklärung mit den Worten: »Die Einheit des Raumes und die Eindringlichkeit seiner Bedeutung fordern geradezu auf, die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farbengesetze der Natur aufzulösen zugunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel.« — Je mehr man sich in diese Raumkunst hineinversetzt, desto mehr erkennt man, wie fein und klug und wie natürlich der Künstler alle Zufälligkeiten des Raumes berücksichtigte und künstlerisch verwertete. Man kann das deutlich an der außerordentlich sinnigen Ausgestaltung der Kaminecke als eines bevorzugten und zum Verweilen und Träumen einladenden Platzes wahrnehmen. Hier fällt der Blick auf das gemalte Idyll mit den musizierenden Jungfrauen in abendlicher Sommerlandschaft und lockt die Phantasie in weite Fernen, und auch das Wandbild zur Seite mit der italienischen Ruinenlandschaft dient diesem Zwecke. Über dem Kamin begann die Reihe der Friesbilder mit der Darstellung von drei auf felsiger Höhe sich lagernder, derbknochiger Jungfrauen (Abb. S. 1). Dieses Bild steht noch in einer gewissen Beziehung zum Kaminbilde und, in Rücksicht auf seinen Platz, im Gegensatz zu den übrigen Friesbildern, die einen Zyklus von Meeresidyllen mit dem übermütig humorvollen Treiben urwüchsiger Meerkentauren und Nereiden darstellen. Es geht durch alle diese Bilder ein Böcklinscher Geist, und man fühlt, daß hier das aufstrebende Genie dem verehrten Meister und Entdecker solcher Phantasiereiche in aller persönlichen Freiheit und Originalität seine Huldigung darbringt. Man sieht auch hier wieder mit Überraschung, wie fein und tief Klinger in Böcklins Kunst eingedrungen ist, wie dessen Meereswunderwelt in ihm eine schier unendliche Fülle solcher Phantasiegebilde auslöste, die er mit einer verblüffenden Wahrheit der Vision und mit entzückender Anmut und Frische des Vortrags festzuhalten weiß. Betrachten wir die Bilder im einzelnen, so sehen wir links vom Kamin eine neckische Szene (Abb. S. 8). Auf schaukelnden Wellen treibt eine schlafende Nixe und hinter ihr taucht aus einem Wellenberge das tückisch-begehrliche Antlitz eines Tritonen auf. Niemand ist Zeuge als ein Seeadler, der mit weitem Fittichschlag davoneilt. Wie herrlich ist der rosige Leib auf dem glitzernden Wasser, wie fein Licht und Luft des Sommertages auf See mit wenigen, ganz meisterhaften Strichen dargestellt! Im nächsten Bilde (Abb. S. 13) sehen wir in spiegelblanker See einen Kentaurenvater zum Gaudium von Nereiden und zur Sorge der Mutter mit seinem Söhnchen übermütige Kunststücke machen. Daran schließt sich als Mittelstück der Wand, über der Tür zum Speisezimmer, die allerschönste dieser Idyllen, eine Fahrt der Amphitrite im Muschelwagen durch die hellblaue See. Von schneeweißen Möven umschwärmt gleitet die Muschel dahin, gezogen von zwei milchweißen Rossen, die Amor als Kutscher nur mit äußerster Anstrengung zu zügeln vermag. Es erinnert an die herrliche Vision der Venusfahrt in der Radierung zu Amor und Psyche. Links davon sieht man eine schöne Nereide auf dem Rücken eines finsteren Seekentauren durch die Wogen ziehen, begleitet von dem Schalle mächtiger Muschel-



KLINGER, DIE STEGLITZER VILLA. GEMÄLDE



KLINGER, STEGLITZER VILLA, KAMINECKE



KLINGER, STEGLITZER VILLA, TÜR ZUM SPEISEZIMMER



KLINGER, FRIESBILD AUS DER STEGLITZER VILLA (HAMBURGER KUNSTHALLE)

hörner seiner Freunde. Auf dem nächsten Bilde reitet ein junger Triton keck auf einem Haifisch durch die Flut. Daran reiht sich das übermütige Kentaurenbild, auf dem die derben Burschen sich unbändig freuen, daß die von ihren sehnigen Armen geschleuderte Nixe in weitem Bogen auf die aufspritzenden Wellen aufplumpst. Wie sich dieses ulkige Spiel entwickelt, zeigt das übernächste Bild, wo die Nixe noch auf den schaukelnden Armen der Kentauren ruht und schreiend vor dem Sturze bangt. Auf dem dazwischenliegenden Bilde zeigt sich ein Seekentaur verliebt und stürmisch, indem er eine üppige Nixe vom Roß herabzureißen sucht. Ob auch der Triton, der sich an der Mähne des mächtigen milchweißen Rosses hält, auf dem träumerisch eine schöne Nixe mit der Leier im Arm daherreitet, verliebte Absichten hat?

Wenden wir uns nun zu den vier schmalen landschaftlichen Hochbildern, die zwischen kräftigen Pilasterumrahmungen stehen, und beginnen wir wieder mit dem Rundgang von der Kaminecke, so sehen wir rechts eine groß aufgebaute, bewaldete Bergschlucht, die mit ihren wilden Felsblöcken im Vordergrund, ihren hochragenden Silberpappeln und der grell beleuchteten Tempelruine hoch oben wie ein Motiv aus Tivoli und wie eine Komposition von Claude Lorrain anmutet. Klinger hatte damals Italien noch nicht gesehen, und so haben wir in diesem Bilde eins der wundervollen, mit dem Seherblick der Phantasie geschauten Landschaftsgebilde, wie sie auch in den Intermezzi, in der Folge der vier radierten Landschaften und in den Rettungen ovidischer Opfer und gelegentlich noch sonst in seinen Arbeiten dieser Zeit wiederkehren. Die beiden Seiten des inneren Eingangs, den die Venusfahrt krönt, werden von zwei weiteren Landschaften flankiert (Abb. S. 11). Die rechte gehört in den Ideenkreis der wilden Kentaurenlandschaften, wie wir sie in den Intermezzi finden; die linke, auch noch in großen massigen Formationen, erhält doch durch das Grün im Vordergrunde und die blühenden Rispen der Gräser einen etwas milderen Charakter. Es fehlt noch jede Andeutung von menschlicher Kultur, aber man ahnt, daß dieser Erdenwinkel bald vom Jäger oder Hirten durchstreift werden wird. Die vierte Landschaft versetzt uns auch ohne Haus-, Feld oder Staffageandeutung unmittelbar in die Gegenwart durch das primitive Geländer, das sich die Höhe heraufzieht und von Obstbäumen, Birken und blühenden Malven begleitet wird. Es ist ein Motiv aus Meißen, das der Künstler auch in einem kleinen, nicht weiter bekannt gewordenen Ölgemälde verwertet hat. — So haben wir in diesen Landschaften einen Zyklus, der in geistvollster Weise vier Epochen, die mythologische, die prähistorische, die klassisch-antike Zeit und die Gegenwart umschließt. Aber vor allem wirken sie in ihrer Farbigkeit und ihrem feierlichen Stil höchst dekorativ, das Auge fesselnd und die Phantasie mächtig erregend.

Die Flügeltüren in langweiligem Schreinerstil mit den üblichen sechs Blindfüllungen und Leistenumrahmungen müssen dem Künstler bei der Einbeziehung in die Gesamtdekoration viel Kopfzerbrechen bereitet haben. Er half sich energisch, indem er ihnen, wie schon bemerkt, einen blauen Anstrich gab, die langweiligen Mittelpartien durch aufgemalte Palmwedel belebte und die rechteckigen Füllungen mit reizenden ornamentalen, landschaftlichen und figürlichen Kompositionen schmückte. Der Palmwedel ist ein dekoratives Lieblingsrequisit Klingerscher Kunst schon in den Randleisten der frühen Radierungen und kehrt auch in den späteren großen Werken z. B. beim Christus im Olymp als Rahmenwerk und am Beethovensessel wieder. Es ist nicht zu leugnen, daß die Palmwedeldekoration hier, ohne Rücksicht auf die Funktion



KLINGER, FRIESBILD AUS DER STEGLITZER VILLA (NATIONALGALERIE, BERLIN)

der Türflügel, in der Idee nicht ganz einwandfrei ist, aber sie wirkt außerordentlich für den festlichen Eindruck des Raumes. Mit besonderer Hingabe malte der Künstler auf den kaum eine Spanne breiten, hohen Mittelfüllungen der Tür rechts vom Kamin Bildchen voll geistreicher Beziehungen und jenem Formenreiz, den man in den Randleisten vieler seiner Radierungen bewundert. Venus und Mars, die Göttin im Reize ihrer unverhüllten Schönheit, von Blütenzweigen umrahmt; der Kriegsgott als gewappneter Ritter, auf dessen Lanze sich Eroten tummeln, schweben beide in Muscheln stehend auf den Fittichen silberweißer Möwen hoch über dem Meeresspiegel dahin, während unten in der Flut ein verliebtes Delphinenpaar denselben Weg zieht (Abb. S. 10). Selbst die kleinen Kassetten am untersten Teile der Tür erfüllte der Künstler noch mit energischem Leben durch die Darstellung von Jünglingen, die auf bäumenden Rossen bergan reiten. Eine andere Tür ist in den mittleren Kassetten mit schönen Blumensträußen mit Maskaron-Vasen, eine dritte und vierte mit blumentragenden, fischschwänzigen Sirenen und durch reizende Landschaften mit Figurengruppen oben und unten geschmückt. Für mehrere dieser entzückenden, jetzt mit den Türen verschollenen Bildchen besitzen wir die Skizzen in den Randzeichnungen zu den nicht zur Ausgabe gekommenen »Fragmenten einer klassischen Anthologie«, jetzt in der Nationalgalerie in Berlin.

Auch der Sockelfries erhielt noch einen feinen, plastisch wirkenden ornamentalen Schmuck durch gezeichnete Masken bärtiger Männer an den Pilasterbasen und durch kleine figürliche Zeichnungen z. B. einer Maraboutgesandtschaft bei einem Jüngling und einer Storchgesandtschaft bei einem Löwen.

Schon damals war sich der junge Künstler klar, daß in einer solchen auf harmonische Gesamtwirkung berechneten Innenausstattung auch die plastischen Werke farbig sein müssen und bemalte die für den Raum bestimmten idealen Frauenbüsten, die Artur Volkmann ausführte. Der Versuch wurde zuerst an den Gipsentwürfen gemacht, die sich jetzt in der Nationalgalerie befinden, dann von Hermann Prell an den Marmorausführungen, die im Leipziger Museum aufbewahrt werden, wiederholt.

Diese künstlerisch so wohl durchdachte Innendekoration, zu einer Zeit entstanden, wo eine zusammengestoppelte Renaissanceausstattung für allein geschmackvoll galt, hätte, wenn sie erhalten geblieben wäre, in der bewegten Zeit des modernen Kunstgewerbes für die Ästhetik der Raumausstattung gradezu vorbildlich wirken können. Noch heute erzählen die erhaltenen Teile von der einzigartigen Schönheit des Ganzen, das ein tückischer Zufall vernichtet hat. An einem Zufall scheiterte auch des Künstlers Plan, das ganze Werk, das ihm mehr wie manches andere ans Herz gewachsen ist, in seinen eignen Räumen wieder herzustellen. Nun aber freuen wir uns der Hoffnung, daß die nächsten Jahre große Monumentalmalereien Klingers in der Aula der Leipziger Universität und im Treppenhause des Museums bringen werden, und daß der große Künstler da noch viel Bedeutenderes darzustellen hat als in jenem lieblichen Jugendtraume in der Steglitzer Villa.

F. BECKER.

VERGESSENE UND NEUENTDECKTE BILDER VON GAINSBOROUGH[1])

DIE Engländer dürfen stolz darauf sein, daß sie die Meisterwerke, die den Ruhm ihrer Malerei begründen, beinahe vollzählig in ihrer Heimat besitzen. Was sie in der jüngsten Zeit an Gemälden ihrer Großen an das Ausland, namentlich an Amerika, abgegeben haben, können sie, allem Geschrei der Tagespresse zum Trotz, getrost verschmerzen. Wie mag das so gekommen sein? wie ist es zu erklären, daß unsere größten Galerien gar nichts von Gainsborough und Reynolds, nichts von Romney, Raeburn und Hoppner erworben haben? — Vielleicht, weil diese Meister den fürstlichen Begründern unserer Galerien nach nicht als klassisch galten, vielleicht auch, weil sie in den Augen der Sammlungsdirektoren einer späteren Zeit wenigstens nicht den Wert besaßen, der ihnen durch die rapid steigenden Kurse des Londoner Kunstmarktes beigelegt wurde. So sind es denn spärliche Brosamen, die ein freundlicher Zufall uns von der reich besetzten Tafel der großen englischen Malerei in die Hände gespielt hat. Mit solchen müssen wir uns auch heute begnügen.

Von Gainsborough besitzt Deutschland, soviel ich weiß, neun oder zehn Bilder. Zwei von ihnen hängen in den Empfangsräumen der Lenbachischen Villa in München. Das eine ist die in wenigen neutralen Tönen hingeworfene Landschaftsskizze eines hügeligen Geländes mit ein paar Rindern und einem Hirten als Staffage, das andere ein Brustbild einer dunkeläugigen Dame im blaugrauen Seidenkleid mit heller goldbetreßter Mantille, ein wenig bedeutendes Werk, dessen Echtheit nicht über allen Zweifel erhaben ist. Unser dritter Gainsborough wäre die Landschaft, welche die Kasseler Galerie auf der Versteigerung der Habichschen Sammlung erworben hat. Dazu kommen sieben Bildnisse der königlichen Familie, die als Geschenke an fürstliche Verwandte gelangt sind — die lebensgroßen Figuren des Königspaares in der welfischen Ahnengalerie zu Herrenhausen und im königlich württembergischen Besitze, das Brustbild des Prinzen Octavius, das neben dem seiner Mutter in der Stuttgarter Galerie hängt, und endlich die beiden Brustbilder des Königspaares im Schlosse zu Arolsen, die auf unseren Reproduktionen erscheinen.

1) Die besprochenen Gemälde sind zwar von Parthey im deutschen Bildersaal kurz notiert, indessen unter *einer* Nummer, was den Irrtum vermuten läßt, die Dargestellten seien in einem Rahmen vereinigt. In der späteren Literatur über Gainsborough werden sie nicht mehr erwähnt. — Der Verfasser, der eine Monographie über Gainsborough geschrieben hat, die demnächst im Verlage von Velhagen & Klasing erscheinen wird, lernte die Bilder erst nach Beendigung seiner Arbeit kennen, so daß er sich an jener Stelle mit einer Schlußnotiz begnügen mußte. Die Reproduktion der Bilder an dieser Stelle gibt erwünschte Gelegenheit, noch einmal zu ihnen zurückzukehren.

Alle diese Fürstenbilder sind nicht in dem strengsten Sinne originale Schöpfungen, daß sie lediglich in den genannten Exemplaren vor der Natur entstanden seien. Vielmehr haben wir es mit Wiederholungen zu tun, deren Urbilder in England, und zwar fast sämtlich im Besitze des Königshauses geblieben sind. Aber freilich rühren die allermeisten Wiederholungen und insbesondere die Arolsener Bilder von Gainsboroughs eigener Hand her. Das zeigt ihre Technik deutlich genug, die künstlerische Handschrift, die kein Kopist kopieren kann, am wenigsten bei Gainsborough. Sogar die Reproduktion verrät noch etwas davon. Das flimmernde Gestrichel des Pinsels, das den Haaren lockere Fülle, dem Munde Leben und den Augen feuchten Glanz verleiht, die kalligraphische Sicherheit, mit der in flüssigen Zickzackschwüngen das Gefältel des Musselins hingeworfen ist — die ganze scheinbare Nonchalance der Arbeit, in Wahrheit lauter Weisheit und Berechnung — das alles verkündet den Meister. Dem Farbenton unserer Gemälde ist es zustatten gekommen, daß sie augenscheinlich seit ihrem Entstehen von keines Bilderdoktors Hand berührt worden sind. So ist zwar die Farbenschicht, namentlich bei dem Gemälde der Königin, gesprungen in einer stellenweise allzu starken Craqueture, aber die kühle rosige Frische von Gainsboroughs Kolorit blieb ungetrübt.

Das Bild der Königin ist in jedem Betracht das bessere. Gainsborough verstand die Frauen gut — besser als irgend ein anderer unter den großen Malern seines Landes, und das will viel sagen. Reynolds hat die Frauen manchmal pathetischer, manchmal sentimentaler und manchmal verführerischer geschildert, Romney hat sie sinnlicher gemalt, Lawrence eleganter, aber keiner von ihnen hat so wie Gainsborough das Wesen der Dame begriffen — der *Dame,* nicht des Weibes. Die Distinktion, die Leichtigkeit und Anmut des Auftretens, das schwebende Lächeln, das nervöse Spiel müßiger schlanker Finger, die Reize, die sich nicht in Worte zwingen lassen, die allem plumpen Zugreifen entschwinden, die hat Gainsborough gesehen und im Flug erhascht. Etwas von diesen Reizen verschönt auch das müde leere Gesicht der von ewigen Wochenbetten erschöpften Königin.

Die Entstehungszeit der Arolsener Gemälde läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmen. 1774 siedelte Gainsborough von dem Modebade Bath, das ihn berühmt gemacht hatte, nach London über. König Georg III., der den Maler bereits in einigen Bildern kennen und bewundern gelernt hatte, wendete ihm bald seine Gunst zu. Wann er ihm zuerst gesessen haben mag, das dürfte sich kaum mehr feststellen lassen. Gewiß ist nur so viel, daß ein Bildnis des Königs in ganzer Figur zuerst auf der Ausstellung der Akademie im Jahre 1781 erschien. 1783 folgte dann

in der gleichen Ausstellung die Serie der Brustbilder der königlichen Familie, die sich heutzutage in Windsor befindet. Ihr gehören auch die Urbilder der Arolsener Gemälde an. Und in der Tat würden wir in dem Könige, der 1738 geboren war, auf diesem Bilde einen rüstigen Vierziger erkennen. *GUSTAV PAULI.*

* * *

Die Publikation zweier bisher verschollener Porträts von Gainsborough im Schlosse zu Arolsen (siehe den vorigen Artikel) gibt mir Veranlassung, um den Stoff nicht zu sehr zu zersplittern, an derselben Stelle ein paar Angaben über die anderen neuerdings wieder entdeckten Bilder des Meisters zu machen, die gelegentlich jener Publikation en passant erwähnt worden sind. Ich beschränke mich dabei auf das kunsthistorisch Interessante, da ich speziell die Stuttgarter Bilder demnächst in den Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte ausführlich behandeln und dabei alle archivalischen und sonstigen historischen Aufklärungen, die ich mir darüber habe verschaffen können, mitteilen werde.

Die meisten Bilder von Gainsborough, die sich gegenwärtig in Deutschland befinden, sind Porträts der englischen Königsfamilie. Nur fünf andere Werke sind mir bekannt geworden: Eine kleine auf Papier gemalte Landschaft, die vor einigen Jahren aus der Habichschen Sammlung in die Kasseler Gemäldegalerie gekommen ist, eine Landschaft und ein — übrigens angezweifeltes — Damenporträt in der Sammlung Lenbach in München, ein Herrenbrustbild in der Galerie Liechtenstein in Wien, das aber nicht unbestritten ist, und ein Damenporträt, das sich vor zwei Jahren im Besitz der Kunsthandlung von Casper in Berlin befand und mir nach der Photographie echt und aus der früheren Zeit zu sein schien. Von den letzteren Bildern wollen wir hier absehen.

Auffallenderweise sind die aus England stammenden Porträts bis zum Jahre 1902, wo es mir gelang, zwei davon im königlichen Schlosse zu Ludwigsburg wieder aufzufinden, ganz unbekannt geblieben, obwohl schon die verwandtschaftlichen Beziehungen deutscher Fürstenhäuser zu der englischen Dynastie wenigstens die Spezialforscher auf ihre Spur hätten leiten sollen. Aber in den großen englischen Biographien des Meisters, zuletzt in denjenigen von Mrs. Bell und Sir Walter Armstrong, ist kein einziges Bild des Meisters in Deutschland aufgeführt. Und man hat sich bei uns der Autorität dieser Schriftsteller wohl deshalb bisher gefügt, weil Gainsborough noch vor kurzem in öffentlichen Galerien des Festlandes überhaupt nicht vertreten war, der gewöhnliche Sterbliche sich also ohne eine Reise nach England keine Vorstellung an seinem Stil bilden konnte. In Ludwigsburg, wo die betreffenden Bilder allerdings in den dem Publikum zugänglichen Paterre-Sälen des neuen Corps de Logis hingen, kamen noch besonders ungünstige Umstände hinzu, um die Entdeckung hintan zu halten, nämlich daß das eine Porträt fast außer Sehweite über einem hohen Schranke hing, das andere aber einem Porträt des Königs Georg III. als Gegenstück diente, das sich schon bei flüchtiger Untersuchung als untergeordnete Kopie kundgab und damit auch das Urteil über das Gegenstück in den Augen der Meisten ungünstig beeinflußte.

Da die Aufklärung von den früheren Ludwigsburger, jetzt Stuttgarter Bildern ausgegangen ist und diese jetzt die einzigen Porträts von Gainsborough sind, die sich in einer öffentlichen Sammlung des Festlandes befinden, ist es billig, mit ihnen anzufangen. In der Stuttgarter Gemäldegalerie hängen seit 1902, leihweise aus dem Besitz der Königin Charlotte Mathilde-Stiftung überwiesen, drei englische Bilder des 18. Jahrhunderts, das lebensgroße Porträt der Königin Charlotte von England in ganzer Figur, das ebenfalls lebensgroße Brustbild ihres Sohnes, des Prinzen Octavius und ein figurenreiches Bild kleineren Maßstabes, König Georg III. mit seiner Familie und seinem Hof auf der Terrasse des Schlosses von Windsor (Tafel 3). Von diesen dreien sind die beiden ersten eigenhändige Werke von Gainsborough, deren Authentizität auch von den englischen Forschern, die die Originale oder Photographien seitdem gesehen haben, allgemein anerkannt wird, während das letztere zwar von einigen englischen Kennern ebenfalls für ein Werk des Meisters gehalten wird, in Wirklichkeit aber wahrscheinlich nur das Werk eines zeitgenössischen Nachahmers desselben ist. Daß wir das bisherige Gegenstück der Königin Charlotte, das lebensgroße Bildnis ihres Gemahls, König Georgs III., im Schlosse zu Ludwigsburg belassen haben, beruht darauf, daß ich es wie gesagt nur für eine Kopie nach Gainsborough halten kann. Es hängt jetzt in Ludwigsburg gegenüber einer modernen Kopie der Königin Charlotte, die als Ersatz für das Original an die Stelle des letzteren getreten ist.

Äußerlich sind die beiden Stuttgarter Gainsboroughs allerdings nicht beglaubigt. Der Maler hat, einer damals herrschenden englischen Sitte folgend, seine Bilder fast niemals mit seinem Namen bezeichnet, und so fehlt seine Signatur auch auf diesen Werken. Ein eigentümlicher Zufall, auf den ich hier nicht näher eingehen kann, hat es ferner verschuldet, daß auch in den archivalischen Quellen sein Name nicht in Verbindung mit diesen Bildern genannt wird. Dafür sind sie aber durch ihre Provenienz so gut beglaubigt, wie dies bei Bildern Gainsboroughs nur immer möglich ist. Sie stellen nämlich nicht nur Personen derselben Königsfamilie dar, bei der der Maler persona gratissima war, und deren Mitglieder er wer weiß wie oft porträtiert hat, sondern sie stammen auch aus dem Besitz der württembergischen Königin Charlotte Mathilde, der ältesten Tochter der dargestellten Königin Charlotte und Schwester des dargestellten Prinzen Octavius. Das heißt also, sie befanden sich früher im Besitz der englischen Königsfamilie und sind aus diesem in königlich württembergischen Besitz übergegangen. Wann sie nach Ludwigsburg gekommen sind, ist zwar nicht mehr bestimmt nachzuweisen, jedenfalls waren sie aber beim Tode der Königin Charlotte Mathilde im Jahre 1828, wie aus dem Inventar ihres Nachlasses hervorgeht, dort und sind

also entweder bei ihrer Verheiratung mit dem damaligen Erbprinzen, späteren Herzog, Kurfürsten und König Friedrich im Jahre 1797 oder bei irgend einem späteren Anlaß nach Württemberg gekommen.

Das beste der beiden Bilder ist ohne Zweifel das Profilporträt des *Prinzen Octavius*. Dieser war einer der beiden jüngsten frühverstorbenen Prinzen des königlichen Hauses. Er war 1779 geboren und starb 1783. Da er hier als etwa vierjähriger Knabe erscheint, muß das Bild ungefähr in seinem Todesjahre entstanden sein. Diese Datierung wird dadurch bestätigt, daß Gainsborough gerade im Jahre 1783 jene bekannte Serie von Brustbildern der königlichen Familie ausstellte, die sich noch jetzt in Windsor Castle befindet und die in Format (Oval), Größe und technischer Behandlung genau mit unserem Bilde übereinstimmt. Darunter ist auch ein Porträt desselben Prinzen, das ihn aber en face darstellt. Daß Gainsborough gerade ihn zweimal gemalt hat, kann verschiedene Gründe haben. Vielleicht war er das Lieblingsbrüderchen der Princess Royal und bestellte diese, die damals 17 Jahre alt war, ein besonderes Exemplar für sich — dasselbe, das sie später mit nach Württemberg nahm — vielleicht regte der gerade damals erfolgte Tod des Kleinen die Eltern zur Bestellung eines zweiten Porträts im Profil an. Und dann würde das Stuttgarter Porträt wahrscheinlich dasjenige sein, das Gainsborough laut einer von Fulcher erzählten gut beglaubigten Geschichte nach einem der beiden jüngsten Prinzen auf dem Totenbette gemalt hat.



ALLAN RAMSAY. PORTRÄT DER KÖNIGIN CHARLOTTE VON ENGLAND IM KGL. SCHLOSSE WILHELMSHÖHE BEI KASSEL

Daraus würde sich dann auch der etwas konventionelle Ausdruck des Gesichtes erklären, das, wenn auch lebendig durchgeführt, doch nicht ganz so individuell aufgefaßt ist wie einige andere Porträts der Serie, und ein wenig von jenem puppenhaften Schönheitsideal zeigt, das dem englischen Geschmack so sehr zusagt. Im übrigen liegt das Verdienst dieses Werkes weniger in der Zeichnung — das Profil weist sogar ein bei Gainsborough seltenes Pentimento auf — als im Kolorit und in der Technik. Die Wahl und Zusammenstellung der Farben zeugt von auserlesenem Geschmack. Das braungelbe Jäckchen, die lichtblaue Schärpe, die um den Leib geschlungen ist, der frische rosa Teint der Wangen, die blonden lang auf die Schultern herabfallenden Locken, der violette Wolkenhintergrund und das graugrüne Laub der Bäume, alles das vereinigt sich zu einer entzückenden Harmonie von leichtem, heiterem Charakter. Das Ganze wirkt fast wie ein Pastell, wofür ich es auch anfangs, als ich es nur aus der Ferne sehen konnte, hielt. Es scheint, daß Gainsborough sich hier durch die in seiner Zeit blühende Pastelltechnik in seiner Farbenwahl und auch bis zu einem gewissen Grade in der malerischen Behandlung hat beeinflussen lassen. Letztere ist von einer Leichtigkeit und Grazie, daß man sich kaum etwas Schöneres denken kann. Zum Beispiel ist das Auge so frei und wie zufällig hingezeichnet, daß man die feine Überlegung gar nicht merkt, mit der jeder Strich an seine richtige Stelle gesetzt ist.

Natürlich darf man auch an dieses Werk, wie überhaupt an die Porträtkunst Gainsboroughs, nicht den strengen Maßstab einer realistisch - monumentalen Porträtmalerei anlegen. Gainsborough ist, wie man nie vergessen sollte, echter Rokokomaler und teilt als solcher mit der Kunst seiner Zeit den leichten, bis zu einem gewissen Grade oberflächlichen Charakter. Ich verstehe es durchaus, daß moderne Künstler, die selbst eine ernste herbe Richtung vertreten, hier von »Decadence«, ja sogar von »Kitsch« sprechen. Allein es führen gar viele Wege nach Rom, und wir Kunsthistoriker sind gewiß am ersten verpflichtet, solche Werke nicht bloß nach ihrem Verhältnis zu einer grade herrschenden modernen Kunstrichtung, sondern nach ihrem ewigen historischen Gehalt zu würdigen. Und da müssen wir doch sagen, daß das Ideal der Rokokokunst niemals einen malerisch schöneren Ausdruck gefunden hat als in diesem liebenswürdigen, unschuldig naiven Köpfchen, das mit dem ganzen Duft und Zauber der raffinierten Farbenempfindung eines bedeutenden Koloristen auf die Leinwand gezaubert



GAINSBOROUGH PINX — HEL. R. PAULUSSEN.

GEORG III UND SEIN HOF

ist. Man hat wohl gesagt, daß die Bilder des Königspaares und der Prinzen und Prinzessinnen nicht diejenigen seien, an denen das Herz des Malers am meisten beteiligt war, und schon die zeitgenössische Kritik z. B. eines Walpole hatte an den Bildern dieser Serie auszusetzen, daß sie zum großen Teil leblos seien. Aber vielleicht war das Leben, das hier pulsierte, nur ein feineres, durch die höfische Etikette zurückgehaltenes, dessen realistische Wiedergabe dem oberflächlichen Blick nicht so zum Bewußtsein kam, obwohl sie gewiß viel mehr Mühe machte, als die Charakteristik eines biederen Reverend oder einer stattlichen Schauspielerin. Und wenn man gerecht sein will, so muß man sagen: es war wirklich eine etwas undankbare Aufgabe für den Künstler, die ganze große königliche Familie, siebzehn Personen, in lauter gleich großen und in der Auffassung ziemlich übereinstimmenden Brustbildern zu verewigen. Und beim Anblick der schönen Braunschen Photographien dieser Bilder kommt man wohl eher zu dem Ergebnis, er habe die allerhöchste Kunst dazu gebraucht, um aus diesen teilweise matten und temperamentlosen Gesichtern wenigstens so viel zu machen, wie er daraus gemacht hat.

Wieder in anderer Richtung interessant, wenn auch nicht ganz so erfreulich ist das lebensgroße Porträt der *Königin Charlotte,* die in ganzer Figur, mit einem weißseidenen Kleide angetan, einen durchsichtigen schwarzen Spitzenshawl um die Schultern geschlungen, neben einer Säule und einem großen rotbraunen Vorhang steht, der das Bild auf der rechten Seite abschließt, während sich links der Blick in einen Park öffnet, in welchem die Ecke eines Renaissancepalastes sichtbar wird. Die Erscheinung der Königin ist höchst einfach, entsprechend ihrer Abneigung gegen allen Pomp und überflüssigen Schmuck. Die Perlenketten am Halse und den Armen, ein Geschenk des Königs, hat sie gewiß nur angelegt, weil ihr Gemahl es wünschte — kostete es doch manche Träne, bis er sie gewöhnt hatte, sie auch beim Empfang des Abendmahles zu tragen — und das übertrieben sorgfältig ausgeführte Porträtmedaillon des Königs auf ihrer Brust legt Zeugnis von dem guten Verhältnis der Ehegatten zueinander ab.



ALLAN RAMSAY. PORTRÄT DES KÖNIGS GEORG III. VON ENGLAND IM KGL. SCHLOSSE WILHELMSHÖHE BEI KASSEL

Gainsborough hat diese Komposition öfters wiederholt. Das Exemplar beim Earl of Powis in London zeigt im Hintergrunde noch eine Krone, hat also einen weniger familiären Charakter. Auch eines oder zwei andere der von Armstrong erwähnten Bildnisse scheinen damit übereinzustimmen, ein Beweis, daß gerade diese Auffassung der Königin in der Familie als besonders gelungen galt. Auch Deutschland besitzt noch eine Replik derselben in dem Bilde der Ahnengalerie im Fürstenhause zu Herrenhausen bei Hannover, das ich mit der gnädigen Erlaubnis Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von Cumberland und des Königlichen Oberpräsidiums der Provinz Hannover auf S. 18 abbilde. Ein Vergleich mit dem Stuttgarter Bilde würde das Verhältnis der beiden Porträts zueinander, das oben nicht ganz richtig dargestellt worden ist, sofort aufklären. Der Kopf auf dem Herrenhäuser Bilde zeigt nämlich entschieden ältere Züge und jenen etwas müden und resignierten Ausdruck, den das Gesicht der Königin erst nach dem Tode der beiden jüngsten Prinzen (1782 und 1783) annahm. Das Bild in Stuttgart, das noch volle Züge und einen frischen jugendlichen Ausdruck zeigt, muß mehrere Jahre früher entstanden sein.

Sehr interessant ist der Vergleich des Gewandes nach der Seite der malerischen Ausführung hin. Dieses ist zwar auch bei dem Stuttgarter Exemplar sehr rasch und impressionistisch hingemalt, zeigt aber trotzdem eine treffliche Charakteristik des seidenen Stoffes und völlige Beherrschung der plastischen Form, so daß man hier nur an ein Arbeiten unmittelbar nach der Natur denken kann. Das Kleid auf dem Bilde in Herrenhausen dagegen ist flüchtig und ohne tieferes Verständnis des Faltenwurfs hingepinselt, so wie man es etwa tut, wenn man nach einem anderen Bilde arbeitet, ohne sich die Mühe zu machen, sich über alle Einzelheiten von neuem auf Grundlage der Natur Rechenschaft zu



THOMAS GAINSBOROUGH. PORTRÄT DER KÖNIGIN CHARLOTTE VON ENGLAND IN DER AHNENGALERIE DES FÜRSTENHAUSES ZU HERRENHAUSEN BEI HANNOVER



THOMAS GAINSBOROUGH. PORTRÄT KÖNIG GEORGS III. VON ENGLAND IN DER AHNENGALERIE DES FÜRSTENHAUSES ZU HERRENHAUSEN BEI HANNOVER

geben. Man darf daraus schließen, daß das Herrenhäuser Bild nach dem Stuttgarter Bilde (oder nach einem ihnen beiden zugrunde liegenden Original?) gemalt ist, wobei der Künstler nur den Kopf entsprechend dem inzwischen erreichten höheren Alter der Königin neu nach dem Leben durchmodellierte, die Tracht, den Hintergrund u. s. w. aber in der früheren Fassung beibehielt. Man wird ihm dieses Verfahren schwerlich zum Vorwurf machen können. Denn bei der großen Überhäufung mit Aufträgen, unter der er in den achtziger Jahren des Jahrhunderts — auf dem Zenith seines Ruhmes — zu leiden hatte, konnte er nicht alle Exemplare dieser Porträts, die ihm überdies wahrscheinlich nicht sehr hoch bezahlt wurden, mit gleicher Sorgfalt ausführen. Da ihm ohne Zweifel das Original, nach dem man eine Kopie zu haben wünschte, namhaft gemacht wurde, ist es begreiflich, daß er sich die Arbeit so viel wie möglich erleichterte, und man kann es ihm schon hoch anrechnen, daß er wenigstens den Kopf, wie es scheint, immer neu nach der Natur durcharbeitete.

Diese Repliken dienten teilweise als Geschenke für dem Hofe nahestehende Personen, teilweise wurden sie den Prinzen und Prinzessinnen mitgegeben, wenn sie sich verheirateten oder den Hof resp. das Vaterland verließen. So erhielt die Princess Royal wahrscheinlich bei ihrer Verheiratung das jetzige Stuttgarter Exemplar als Geschenk, und so werden wir annehmen müssen — nachweisen läßt es sich leider nicht mehr — daß das Exemplar in Herrenhausen aus dem Besitz ihres Bruders Ernst August, Herzogs von Cumberland, späteren Königs von Hannover stammt, der den Hof seiner Eltern zuerst 1786 verließ, um die Universität Göttingen zu beziehen. Daß die Princess Royal das beste der aus England herauskommenden Exemplare erhalten hat, ist wohl natürlich, wir wissen übrigens aus ihrem Testament, daß sie außer den beiden noch in Württemberg befindlichen Porträts ihrer Eltern noch zwei andere besessen hat, von denen eines, ein kleines Kniestück der Königin, das ihre Schwester, die Prinzessin Elisabeth, spätere Landgräfin von Hessen, von ihr erbte, in ihrem Testament *ausdrücklich als Werk des Gainsborough bezeichnet wird.* Außerdem hatte sie viele sehr schöne Miniaturporträts und Kupferstiche nach ihren englischen Verwandten, die alle noch, teils im neuen Residenzschloß in Stuttgart, teils in den Schlössern zu Ludwigsburg und Monrepos erhalten sind. Da sie erst 1797, also lange nach dem Tode Gainsboroughs († 1788) heiratete, kann das ihr gehörige Porträt der Königin natürlich nicht erst gelegentlich ihrer Verheiratung gemalt sein, sondern man hat es wahrscheinlich bei dieser Gelegenheit aus dem früheren Bestand von Familienbildnissen in den königlichen Schlössern ausgesucht.

Aus der häufigen Wiederholung dieser Komposition würde sich auch erklären, daß die meisten dieser Repliken nicht gerade zu den besten Werken Gainsboroughs gehören. Es müßte mit sonderbaren Dingen zugehen, wenn ihnen nicht etwas von dem Fabrikbetriebe dieser späteren Zeit anhaftete, und es wäre, um dem Kunstwert der einzelnen Exemplare gerecht zu werden, zunächst einmal nötig festzustellen, welches von ihnen den Archetypus repräsentiert, und wie sich die anderen Exemplare zu ihm verhalten. Da die in England verbliebenen Bilder, soweit ich in Erfahrung bringen konnte, nicht photographiert sind, ist diese Frage vorläufig nicht zu entscheiden. Soviel aber scheint sicher, daß das Stuttgarter Bild schon wegen der verhältnismäßig jugendlichen Erscheinung der Königin eines der früheren Exemplare sein muß. Und damit stimmt auch die plastische Modellierung des Gesichts, die z. B. im Vergleich mit der weichen und lockeren Behandlung des Prinzen Octavius vom Jahre 1783 darauf hinweist, daß das Bild mindestens einige Jahre früher entstanden ist. Dies wird auch durch den Vergleich mit dem Brustbilde der Königin in der Windsorer Serie der Brustbilder der königlichen Familie und in Arolsen bestätigt. Denn dieses zeigt, wie man an den Photographien sehen kann, entschieden ältere Züge, und da sie, wie gesagt, im Jahre 1783 gemalt sind, muß das Stuttgarter Bild mindestens zwei, vielleicht sogar mehr Jahre früher entstanden sein. Die ersten Bildnisse des Königs und der Königin, die Gainsborough ausgestellt hat, stammten vom Jahre 1781. Doch ist nicht ausgeschlossen, daß er schon vorher den einen oder anderen Auftrag vom Hofe erhalten hat. Einige Prinzen, die mit Frauen unter ihrem Stande verheiratet waren, hat er schon in den siebziger Jahren porträtiert, woraus man schließen darf, daß er bald nach seiner Übersiedelung von Bath nach London im Jahre 1774, in Beziehungen zum Hofe getreten ist. Ja es heißt, daß er einen der Prinzen schon während seines Aufenthaltes in Bath porträtiert habe, und daß der König schon in den sechziger Jahren durch Bilder von ihm, die in London ausgestellt waren, auf ihn aufmerksam geworden sei. Man wird also vorläufig nur soviel sagen können, daß das Porträt der Königin in Stuttgart um 1780, vielleicht auch noch etwas früher gemalt ist. Dies würde auch mit dem Alter der Königin, die 1744 geboren war und hier als eine Frau um die Mitte der Dreißiger erscheint, sehr gut stimmen.

Auf jeden Fall dürfen wir die Entstehung des Stuttgarter Bildes in die beste Zeit des Künstlers setzen. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß es seinen besten Werken, dem blue boy, der Mrs. Siddons, der Miss Graham, den Schwestern Linley u. s. w. ebenbürtig sei. Das ist bei einem Porträt höfischen Charakters von vornherein nicht sehr wahrscheinlich. Trotz der viel gerühmten Leutseligkeit der Königin wird die Steifheit des Hofzeremoniells, auf dessen Innehaltung streng gesehen wurde, gerade auf eine so naive Natur wie Gainsborough lähmend gewirkt haben. Es war auch nicht ganz leicht, die Königin, die ja bekanntlich keine Schönheit war, so zu charakterisieren, daß sie ähnlich und doch nicht geradezu häßlich erschien. Aber dazu war Gainsborough gerade der richtige Mann. Ein Kritiker der Zeit rühmte ihm nach, daß er sogar »der alten Königin einen gewissen malerischen Reiz abzugewinnen verstände«, und wenn wir von Walpole

GAINSBOROUGH. KÖNIG GEORG III. UND KÖNIGIN ANNA. SCHLOSS AROLSEN



hören, daß die Königin wenigstens zur Zeit ihrer Verheiratung blaß gewesen sei und einen großen Mund und eine breite Nase gehabt habe, Züge, die hier nur andeutungsweise wiedergegeben sind, so werden wir geneigt sein, Gainsborough zu den idealisierenden Porträtmalern zu rechnen, die aus höfischer Schmeichelei oder künstlerischer Schwäche ihre Modelle verschönern. Ich glaube in der Tat, daß seine Fähigkeit, das Häßliche weniger häßlich erscheinen zu lassen, wesentlich zu seiner Beliebtheit am Hofe beigetragen hat, und verstehe es wiederum, daß diese Eigenschaft unseren modernen realistisch empfindenden Porträtmalern wie ein Verrat an der Kunst erscheint, so daß sie für diese Art »Schönmalerei« nicht sehr viel übrig haben. Aber wer die Dinge historisch aufzufassen gelernt hat, wird zunächst konstatieren, daß den Zeitgenossen diese Idealisierung durchaus nicht zum Bewußtsein kam, im Gegenteil, daß sie, wie wir aus dem Munde von Reynolds wissen, gerade die Ähnlichkeit der Gainsboroughschen Porträts besonders schätzten. Allerdings war diese Ähnlichkeit anderer Art als diejenige seiner Vorgänger. Wenn man sich davon überzeugen will, braucht man nur das Porträt derselben Königin von Allan Ramsay, dem Vorgänger Gainsboroughs in der Gunst des Hofes, das ich nach einer von Herrn Direktor Dr. Seidel mir gütigst zur Verfügung gestellten Photographie des im Schloß Wilhelmshöhe befindlichen Exemplars auf Seite 16 publiziere, zu vergleichen. Es gehört der älteren nüchtern realistischen Richtung eines Sir Godefroy Kneller und Sir Peter Lely an, die eben durch Gainsborough überwunden wurde. Und wie viel höher steht der letztere! Beim älteren Meister eine leblose und mechanische Übereinstimmung mit der Natur, peinlich bis in die Einzelheiten des prunkvollen Krönungsornates hinein, ohne Fähigkeit, das Wichtige vom Unwichtigen zu unterscheiden; der Mensch nicht aufgefaßt als der dominierende, geistige Träger des Ganzen, sondern als Kleiderständer, als Mittel zur Entfaltung kostümlichen Prunkes. Beim jüngeren Meister größte Einfachheit des Kostüms, absichtliche Vernachlässigung des Schmucks — wie unkörperlich sind z. B. die Perlen gemalt! — dagegen bewußte Konzentration der Wirkung auf den geistigen Ausdruck des Gesichts, kurz wahre Kunst an Stelle bloßer handwerklicher Kunstfertigkeit. Man kann die Richtung, in der Gainsborough epochemachend für die höfische Porträtmalerei seiner Zeit wurde, nicht besser als durch diese Nebeneinanderstellung charakterisieren.

Dabei brauchen wir aber für die Schwächen dieser Richtung keineswegs blind zu sein. Dem modernen Realisten sind schon die Versatzstücke der van Dyckschen Porträtkunst, die Säule mit dem pompösen Vorhang, der Blick in den Park mit der Palastarchitektur unsympathisch. Aber der vornehme und geistreiche van Dyck war eben der Lehrmeister, der Gainsborough den Weg zeigte, auf dem er die ältere, nüchterne Richtung überwinden konnte. So ist es natürlich, daß auch die Schwächen des Vorbildes in die Kunst des Nachahmers übergingen, und man muß wenigstens zugeben, daß diese Requisiten niemals passender angewendet worden sind als bei diesem Porträt einer Königin. Bedenklicher ist die puppenhaft leere Ausführung der Arme und Hände, der gegenüber man wohl von Decadence sprechen kann, wenn man auch zugeben muß, daß Gainsborough hier nur etwas weiter auf der schiefen Ebene fortgeschritten ist, auf die van Dyck mit seinen leeren konventionellen Händen die Kunst gelenkt hatte. Unverhältnismäßig sorgfältig, fast zudringlich ist dann wieder das Porträt des Königs in dem Medaillon ausgeführt, wiederum wahrscheinlich eine Konzession an die höfische Etikette und eine Rücksicht auf den hohen Gemahl.

Im übrigen ist hier mit vollem Bewußtsein das Prinzip durchgeführt, nur die Hauptsache, das Gesicht sorgfältig durchzumodellieren, alles übrige dagegen skizzenhaft zu behandeln. An dem aufgesprungenen Farbkörper erkennt man, daß der Kopf sehr pastos in mehreren übereinanderliegenden Farbschichten ausgeführt ist, wobei der Künstler sich der Lasur in sehr wirksamer Weise bedient hat, um den Charakter der gepuderten Haut und der Haare hervorzubringen. Es scheint, daß ihm die Ähnlichkeit nicht gleich gelang, und daß er wiederholt übermalen mußte, ehe er seine Intention erreichte. Um so leichter und flüssiger ist alles andere gemalt.

Man hat Gainsborough mit einem gewissen Recht den ersten Impressionisten genannt, womit man speziell den freien malerischen Farbauftrag bei der Ausführung der Akzessorien andeuten wollte, jenen breiten, flotten Pinselstrich, bei dem die Töne erst in einiger Entfernung zusammengehen, dann aber um so frischer und lebhafter wirken. Er ist zwar nicht der erste, der die Pinselstriche stehen gelassen und die Lokalfarben in mosaikartig nebeneinander gestellte Farbentöne aufgelöst hat — die Niederländer des 17. Jahrhunderts, ebenfalls seine großen Lehrmeister, waren ihm hierin vorangegangen — aber er war der erste, der die Vernachlässigung der Nebendinge und die Konzentration der Ausführung auf die Hauptsache, nämlich das Gesicht, zum Prinzip erhob: Lenbach ist hierin sein getreuer Schüler gewesen. Und daß selbst ein so gescheuter und weitherziger Kritiker wie Reynolds in seiner klassischen Gedächtnisrede auf seinen großen Rivalen diese Art und Weise, deren illusionistische Wirkung er wohl empfand, mehr entschuldigen als loben zu müssen glaubte, ist ein Beweis, wie neu und ungewohnt sie in der englischen Malerei jener Zeit war. Man kann sich keine bessere Illustration zu der Reynoldsschen Charakteristik dieser Malweise denken als unser Porträt. Die Gefahren, die diese Technik mit sich bringt, sind hier noch völlig vermieden, dagegen kann man sie an dem Herrenhäuser Porträt erkennen, bei dem man den Eindruck hat, daß das »Streichen« Selbstzweck geworden ist, nicht mehr zur Veranschaulichung der plastischen Form dient.

Sehr viel weniger gut als die beiden Porträts der Königin sind die zwei ihnen als Gegenstücke dienenden Porträts des *Königs Georg III.* in Ludwigsburg und Herrenhausen. Ich publiziere deshalb von ihnen nur auf S. 19 das letztere, indem ich bemerke,

daß das Ludwigsburger Exemplar in der Stellung und im Kostüm nur wenig davon abweicht. Der König trägt nämlich hier statt der Stulpenstiefel weiße Strümpfe und Schnallenschuhe, und die Haltung der Arme ist etwas verschieden. Die Tracht ist bei beiden Bildern die sogenannte Windsoruniform, blau mit Goldtressen und roten Aufschlägen. Bei dem Ludwigsburger Porträt bin ich sicher, daß es, wenigstens in dem Zustande, in dem es sich jetzt befindet, nicht von Gainsborough ist. Vielleicht war, als die Princess Royal heiratete, kein Originalporträt des Königs mehr disponibel und mußte deshalb eine Kopie nach einer auch sonst in England mehrfach vorkommenden Komposition Gainsboroughs angefertigt werden. Vielleicht ist das Bild auch einmal in Ludwigsburg übermalt worden. Jedenfalls kann nur die Komposition auf Gainsborough zurückgeführt werden. Das Herrenhäuser Porträt mag wenigstens teilweise eigenhändig sein, ist aber, wie schon die Abbildung zeigt, keine erfreuliche Leistung. Die Stiefel und der Erdboden sind unerlaubt langweilig gemalt, und wenn man auch zugeben mag, daß Gainsborough an dem Porträt des Königs weniger Freude gehabt hat als an dem der Königin, so kann man doch angesichts dieser Schwächen an der Eigenhändigkeit nur festhalten mit der Entschuldigung: Quandoque bonus dormitat Homerus. Die Steifheit und das Zeremonielle der Haltung ist freilich nicht Gainsboroughs Schuld. Im Gegenteil, es scheint, daß er damit das hochmütige und dabei etwas bornierte Wesen des Königs zum Ausdruck hat bringen wollen. Und das ist ihm ganz gut gelungen. Auch hier ist ein Vergleich mit dem Bilde von Allan Ramsay (S. 17) sehr instruktiv. Man fühlt, auch ohne das Modell gesehen zu haben, daß Gainsborough die Persönlichkeit des Königs viel besser getroffen hat als sein Vorgänger mit der leeren und konventionellen Schönheitspose.

* * *

Ein besonders interessantes, kunst- und kulturhistorisch wichtiges Bild ist das auf Tafel 3 abgebildete, das bisher nur durch den Katalog der Stuttgarter Gemäldegalerie in die Kunstliteratur eingeführt war: *Georg III. und sein Hof auf der Terrasse des Schlosses von Windsor.* Es gehört ebenfalls der Königin Charlotte Mathilde-Stiftung und ist der Stuttgarter Galerie etwa gleichzeitig mit den beiden besprochenen Porträts überwiesen worden. Als ich es zum erstenmal sah, hing es in einem der dem Publikum nicht zugänglichen Zimmer des oberen Geschosses des Ludwigsburger Schlosses, ist also vor dem Jahre 1902 wohl niemals von einem Kunsthistoriker gesehen worden.

Das Bild verdankt seine Entstehung offenbar einer privaten Bestellung der königlichen Familie, da es ja ebenso wie die beiden anderen Bilder, von der englischen Prinzessin mit nach Württemberg gebracht worden ist. Nach dem Gegenstande der Darstellung begreift man wohl, daß die Princess Royal, für die sich die schönsten Jugenderinnerungen damit verknüpften, Wert auf seinen Besitz legen mußte. Der familiäre Charakter des Bildes ist wohl die Ursache, daß es nie öffentlich ausgestellt war, woraus sich auch erklärt, daß es in der gleichzeitigen englischen Literatur nicht erwähnt wird.

Dargestellt ist eine der häufigen Promenaden der königlichen Familie auf der Terrasse von Windsor Castle, die uns in gleichzeitigen Memoiren genau so beschrieben werden, wie wir sie hier sehen. Diese Promenaden pflegten nachmittags um 5 Uhr stattzufinden, und die bei Hofe Eingeführten oder in Windsor Vorzustellenden waren dabei zugelassen, so daß die Terrasse oft von vornehmen Personen wimmelte, die sich beim Herannahen des königlichen Zuges respektvoll gegen die Mauer des Schlosses zurückzogen und nach Passieren desselben hinten anschlossen. Alles das war genau geregelt, und ein Verstoß gegen die Sitte wäre sehr übel vermerkt worden, wie denn überhaupt das Leben des Hofes in Windsor genau nach der Uhr geordnet und allem Anschein nach bodenlos langweilig war. Es gehörte schon eine gewisse künstlerische Kraft dazu, aus dieser echten Hofszene ein so hübsches malerisches Bild zu machen, wie es unser Künstler getan hat. Die »lustigen Weiber von Windsor« könnte man es nennen, denn das weibliche Element und die bunten malerischen Toiletten überwiegen durchaus. Nur die Damen der königlichen Familie unterscheiden sich durch ihre schlichten weißen Reifröcke und ihre gradrandigen weißgarnierten Strohhüte in charakteristischer Weise von allen anderen Damen der Szene.

Es ist der Moment dargestellt, wo der Zug der königlichen Familie, aus dem im Hintergrunde sichtbaren Gebüsch des Parkes hervorkommend, die Terrasse eben betritt. An der Spitze schreitet der König in Windsoruniform, die Königin am Arme führend. Während er durch Abnehmen des Hutes in besonders gnädiger Weise einen jungen, vornehm gekleideten Mann in rotem Rocke, weißer Weste, Hosen und Strümpfen grüßt, der den Hut tief vor ihm abzieht, wendet sich die Königin nach links, wo innerhalb einer Gruppe von zwei Damen mit einem kleinen Mädchen und zwei Herren ganz im Vordergrunde die berühmte Schauspielerin Mrs. Sarah Siddons erscheint. Ihr Äußeres, besonders die stark vorspringende gekrümmte Nase, ist uns aus zahlreichen Bildnissen bekannt, so daß über ihre Identifikation kein Zweifel sein kann. Wenn man es nicht wüßte, daß sie Tragödin war, würde man es aus ihrer Haltung erkennen: Jeder Zoll eine Königin.

Hinter dem Königspaare schreitet zunächst allein die Princess Royal, dann folgen zwei weitere Prinzessinen, hinter ihnen kommt ein noch sehr jugendlicher Prinz, neben dem eine wie es scheint ältere Dame geht, die sich durch ein dunkles Brusttuch von den übrigen Damen der Familie unterscheidet. Vielleicht ist es die Prinzessin von Wales, die Mutter des Königs. Dann folgen wieder zwei Damen, die entweder zur Familie oder, was wahrscheinlicher ist, zum engeren Hofstaat gehören. Denn die meisten Prinzessinnen waren damals noch nicht erwachsen, die älteste erst 17 Jahre alt.

Von den übrigen Personen der Szene ist mit Sicherheit nur noch zu identifizieren der kleine Prinz Octavius, der etwas rechts vom Könige vor einer Gruppe von drei wie es scheint nicht der königlichen Familie angehörigen Damen steht. An den vom König gegrüßten jungen Herrn schließen sich rechts wieder eine Reihe von Damen an, über denen auf der Treppe zur »Lodge« die Musik, sechs Bläser, die wahrscheinlich einen Marsche aufspielen, postiert sind. Die zwei Kinder, die außer dem Prinzen Octavius auf dem Bilde erscheinen, sind wahrscheinlich unerwachsene Prinzen oder Prinzessinnen, doch ist es nicht ganz leicht, sie zu identifizieren, da die Datierung des Bildes einige Schwierigkeiten macht.

Da der Prinz Octavius am 3. Mai 1783 starb, liegt es am nächsten, die dargestellte Szene, wenn man in ihr überhaupt ein bestimmtes Ereignis am Hofe erkennen will, vor diesen Tag zu datieren. Nun ist aber die Jahreszeit, die dem Künstler bei der Charakterisierung der Landschaft vorschwebte, offenbar der Hochsommer, wie man aus der Farbe des Laubes deutlich erkennen kann. An den Sommer des Jahres 1782 oder gar 1781 zu denken, geht aber deshalb nicht an, weil die Sarah Siddons, wie wir aus ihren Memoiren wissen, erst seit Januar 1783 bei Hofe eingeführt war, und zwar infolge der Triumphe, die sie während ihrer ersten Londoner Saison am Drury Lane-Theater seit Oktober 1782 errungen hatte. Sie erzählt selbst, daß sie seit dem Jahre 1783 sehr häufig nach Buckingham Palace und Windsor eingeladen worden sei, um den Majestäten vorzulesen, und ihr Biograph Campell meint sogar, sie habe eine Art Anstellung als Vorleserin bei den Prinzessinnen gehabt, wofür indessen die Beweise fehlen. Jedenfalls darf man aus ihrem Auftreten in dem Bilde schließen, daß dieses nicht vor dem Sommer 1783 gemalt sein kann, also in einer Zeit, als der Prinz Octavius schon tot war, so daß also sein Auftreten ein kleiner Anachronismus sein würde. Eine beträchtlich spätere Datierung ist dagegen ganz ausgeschlossen, da der Maler das Kind dann gewiß nicht mehr unter den Lebenden dargestellt hätte. Aus Londoner Zeitungsnotizen, die mir Herr Vine Cronin in London so liebenswürdig war zur Verfügung zu stellen, entnehme ich, daß die königliche Familie am 5. Juni des Jahres wieder nach Windsor übersiedelte, um den Rest des Sommers dort zuzubringen.

Kommen wir damit auf den Juni oder Juli des Jahres 1783 als die wahrscheinliche Entstehungszeit des Bildes, so liegt es nahe, in dem jungen Manne, der hier offenbar zum erstenmal bei Hofe vorgestellt wird, den damals vierundzwanzigjährigen Kapitän *Nelson* zu erkennen, der, wie wir aus seiner eigenen Korrespondenz wissen, nach seiner Rückkehr aus dem spanisch-amerikanischen Kriege ungefähr am 15. Juli des Jahres 1783 nach Windsor befohlen wurde, um von seinem Zögling und Freunde, dem Prinzen William Henry, vor dessen Einschiffung nach dem Kontinent Abschied zu nehmen. Diesen würde man dann also in dem jungen Prinzen im Hintergrunde zu erkennen haben, was mit dessen Alter ganz gut stimmen würde. Doch steht dieser Hypothese, die ich schon in dem Katalog der Stuttgarter Gemäldegalerie frageweise ausgesprochen habe, entgegen, daß die Tracht des jungen Mannes nicht die blaue Uniform der damaligen Marinekapitäne ist, sondern mehr einem vornehmen Hofmann, etwa einem Gesandten oder fremden Prinzen zu gehören scheint. Vielleicht hängt die Anwesenheit dieses Mannes mit einer der allerdings erfolglos gebliebenen Werbungen um englische Prinzessinnen zusammen, von denen wir gerade in den achtziger Jahren hören. Vielleicht hatte der Maler auch gar nicht die Absicht, eine bestimmte Szene darzustellen, sondern nur im allgemeinen ein höfisches Genrebild zu geben, auf dem allerlei Personen vereinigt sein konnten, die zu verschiedenen Zeiten am Hofe verkehrt hatten.

Mag dem nun sein, wie ihm wolle, jedenfalls sind wir zu dem interessanten Ergebnis gekommen, daß das Bild gerade im Sommer des Jahres gemalt worden ist, in welchem sich Gainsborough, um die oben erwähnten Porträts der königlichen Familie zu malen, längere Zeit in Windsor aufgehalten hat. Es läßt sich nicht leugnen, daß dadurch der Blick zuerst auf ihn als vermutlichen Urheber des Werkes gelenkt wird, und ich muß offen gestehen, daß ich selbst das Bild schon ehe ich diese Kombination angestellt hatte, wenn auch mit einem starken Fragezeichen, ihm zugeschrieben habe. Ich wurde dazu noch durch andere Erwägungen veranlaßt. Gerade Gainsborough hat mehrere Bilder dieser Art, das heißt in diesem Verhältnis der Figuren zur Landschaft, gemalt. Ich erinnere nur an den bekannten Spaziergang des Herzogs von Cumberland, des Bruders des Königs, mit seiner Gemahlin und in Anwesenheit von deren Schwester in einem Park, und an die Gruppe der Prinzessinnen und Hofdamen im S. James-Park, genannt the Mall, die ja zu seinen schönsten Bildern gehören. Herr Vine Cronin teilt mir sogar mit, daß ein verschollenes Bild Gainsboroughs die Prinzessinnen auf der Treppe des Schlosses in Windsor dargestellt habe, also eine Szene, die der unserigen in der Auffassung gewiß ziemlich ähnlich war. Dazu kommt, daß die impressionistische, wenn auch etwas grobe Art, wie die Gewänder behandelt sind, und vor allem die leeren spitzfingerigen Hände sehr an den Künstler erinnern. Im übrigen ist das Bild nicht ohne künstlerisches Verdienst. Die Art, wie der königliche Zug aus dem Hintergrunde nach vorn kommt, zeugt von einer bemerkenswerten Fähigkeit, Raumillusion zu erzeugen, und die Gruppe zur Linken ist koloristisch sehr fein behandelt, wie überhaupt die Farben der bunten malerischen Kostüme dem Ganzen einen höchst lustigen Charakter geben. Ich begreife deshalb wohl, daß mehrere Kenner der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts beim Anblick der Photographie am meisten an Gainsborough erinnert wurden.

Dennoch glaube ich, daß eine Untersuchung des Originals zu einem anderen Ergebnis führen muß. Für einen Porträtmaler von der feinen Charakterisierungsfähigkeit Gainsboroughs sind die meisten Köpfe denn doch zu puppenhaft mit ihrem insipiden Lächeln und ihren rotgeschminkten Wangen. Und

die starke Vernachlässigung der rechten Hälfte des Bildes, die langweilige Ausführung der Architektur, die kompakte Behandlung des Laubes, vor allem aber die poesielose Stimmung, die über dem Ganzen liegt, und eine gewisse nüchterne Sachlichkeit des Vortrags, alles das will nicht recht zu seiner geistreichen Art stimmen. Ich möchte deshalb annehmen, daß das Bild, wenn Gainsborough es auch möglicherweise entworfen und vielleicht sogar einzelne Teile daran ausgeführt hat, doch im wesentlichen von einem Maler der jüngeren Generation gemalt worden ist, die unter seinem Einfluß stand, etwa von Hoppner oder Beechey oder Opie, dem jüngeren Ramberg u. s. w. Doch fehlt mir das bildliche Material, um die Frage durch Vergleichung zu entscheiden, und besonders bin ich außerstande, das Porträt des jungen en face dargestellten etwa zwanzig- bis fünfundzwanzigjährigen Mannes zur Linken, in dem wir wie es scheint ein Selbstporträt des Malers erkennen dürfen, zu identifizieren. Daß es nicht Gainsborough sein kann, der damals schon sechsundfünfzig Jahre alt war, liegt auf der Hand. Ich möchte die Frage deshalb den englischen Kennern der Malerei des 18. Jahrhunderts ans Herz legen. Vielleicht sind sie glücklicher als ich.

KONRAD LANGE.

ZU MARIE STEINS PREISRADIERUNG

Der diesem Hefte beigegebenen Originalradierung von Fräulein Marie Stein-Oldenburg wurde von der Jury unseres vorjährigen Wettbewerbes, den Herren Professoren Klinger, Liebermann, Köpping, Tschudi, Lehrs und Graul, der dritte Preis zuerkannt. Den älteren Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« wird Marie Steins geistvolle Auffassung in der Darstellung und sichere Beherrschung der Technik bereits bekannt sein, da wir schon im Jahre 1899 eine preisgekrönte Kaltnadelarbeit der Künstlerin veröffentlichen konnten.



MAX KLINGER. DER ABEND

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig



MARIE STEIN. ORIGINALRADIERUNG



Am 5. Oktober ist Ernst Arthur Seemann, der Begründer dieser Zeitschrift und des Hauses E. A. Seemann im gesegneten Alter von fünfundsiebzig Jahren entschlafen.

Es darf heute gesagt werden, daß der Verstorbene diese Zeitschrift geschaffen hat; denn ihre Entstehung ist in seinem Kopfe zu suchen. Carl von Lützow, mit dem Seemann seit Mitte 1864 persönlich bekannt geworden war, wandte sich an seinen Verleger wegen Fortführung der »Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst« unterm 27. Oktober 1865. Darauf erwiderte Seemann am 30. Oktober:

»Ich hatte mir schon vorgenommen, Ihnen heute zu schreiben, um endlich eine alte Briefschuld einzulösen, als Ihr Brief vom 27. Oktober eintraf. Die darin enthaltenen Mitteilungen spornen mich natürlich an nicht länger zu säumen. Ich komme der Reihe nach auf die einzelnen Gegenstände, welche erledigt sein wollen, und fange mit demjenigen an, welcher vielleicht am wenigsten Aufschub erleiden kann: die zu ermöglichende Fortsetzung der »Recensionen«, deren Eingehen ich natürlich ebensosehr bedauern muß, als alle Freunde der Kunstwissenschaft. Allerdings wird es nicht leicht sein, ein ähnliches Organ an die Stelle zu setzen, wenn dasselbe rentabel werden oder wenigstens die Kosten der Herstellung decken soll. Aber es geht doch — es muß meines Erachtens gehen, wenn gewisse Konzessionen im Interesse des großen Publikums gemacht werden, welches gern von Kunst und Künstlern sprechen hört oder selbst spricht, ohne gerade mit wissenschaftlichem Ernst dabei zu sein. Die erste große Hauptsache ist die, daß das Blatt illustriert wird, und daß diese Illustrationen zunächst sich auf die Gegenwart, auf hervorragende Erzeugnisse der modernsten Kunst stützen, ähnlich wie es in Frankreich die Gaz. des beaux arts mit ihren Salonberichten macht.«

Hierauf folgt ein Programmentwurf, der mit genauen Einzelheiten entwickelt wird, just so, wie das Blatt hernachmals in die Erscheinung trat. Umfang, Format, Inhalt, Gliederung, Abwechselung, Bilderschmuck, Preisberechnung, alles wird mit Deutlichkeit sogleich vorgestellt. Alsdann lautet der Brief weiter:

»Bei einer Subvention von 1500 Thlrn. würde ich gerne bereit sein, das Unternehmen ins Leben zu rufen und auf ein Jahr fortzusetzen, wenn Sie die Redaktion übernehmen wollten. Für das Arrangement würde ich selbst Sorge tragen, eventuell wird gewiß auch Herr von Zahn bereit sein, gegen eine mäßige Vergütung das redaktionelle Arrangement jeder Nummer zu übernehmen. Ich würde mich dann verpflichten, die subventionirte Summe mit Zinsen zurückzuzahlen, sobald der Absatz die normale Höhe erreicht.«

Aus der Subvention wurde nichts. Das Projekt kam aber ohne solche zu stande, und zwar ist aus der nachfolgenden Korrespondenz ersichtlich wie geschickt der Verleger die einzelnen Kapazitäten heranzieht, ihnen bestimmte Aufgaben stellt, vermittelnd, ordnend, beschwichtigend eingreift, wo es nötig scheint.

Die Regierung widmete dem neuen Unternehmen schon ehe es erschien, eine besondere Aufmerksamkeit. Sie verlangte nämlich eine Kaution von 800 Talern,

was dem etwas erschreckten Verleger am 24. Dezember 1865 als Weihnachtsüberraschung mitgeteilt wird. Trotz des dagegen ergriffenen Rekurses mußte die Hälfte der Summe alsbald erlegt werden; sie wurde aber später mit Zinsen für einen Monat zurückerstattet: offenbar lag kein staatsgefährliches Unternehmen vor. Anfangs sollte das Blatt auf Vorschlag des Verlegers »Propyläen« genannt werden, wobei an die Goethische Schöpfung gedacht wurde; C. von Lützow wünschte dagegen lieber »Athenäum« — dieser Titel war einst von den Gebrüdern Schlegel für ihre Zeitschrift gewählt worden. Schließlich einigte man sich dahin, die fremdartigen Bezeichnungen fallen zu lassen und den ursprünglich beabsichtigten Nebentitel »Zeitschrift für bildende Kunst« zum Haupttitel zu machen.

Für das erste Heft hatte v. Lützow einen Aufsatz eingesandt, der dem Verleger der Zeitschrift als Debüt recht mißfiel. Er schreibt am 3. Januar 1866:

»Den . . . Artikel bitte ich in Nr. 2 zu schieben oder nur bruchstückweise in zwei späteren Nummern zu geben. Ich muß gestehen, ich habe mich über das behagliche Geistreichtun des Mannes ein wenig entsetzt. Das ist ja der burschikoseste Feuilletonstil den jemand schreiben kann! Ich glaube, Sie werden selbst fühlen, daß wir damit nicht debütieren können . . . Wenn wir ja den Artikel für später verwenden, so muß darin manches unterdrückt und manches gemildert werden. Gleich Eingangs fällt die Behauptung, die gesamte moderne Malerei mache einen ‚unausstehlich plebejischen‘ Eindruck höchst unangenehm auf; da ist doch die pars pro toto etwas zu kühn gegriffen! Bisweilen kam es mir vor, als wolle der Verfasser sich bloß einen schlechten Spaß mit seinen Lesern machen und zur Kontroverse herausfordern. Es tut mir leid, daß Ihnen dies Urteil vielleicht nicht angenehm ist, zumal da N. N., wie ich vermute, Ihnen nahe steht und viel Interesse für das Blatt hat. Er ist ein guter Mann — aber ein schlechter Musikant, dem wir wenigstens für Nr. 1 kein Solo übertragen dürfen, ohne uns eine Blöße zu geben. Ich bin ganz dafür, daß wir ab und zu einen munteren mit Humor gewürzten Artikel bringen, der von dem Ernst der Arbeit nichts merken läßt; aber dann muß das Ding blitzen und perlen und nicht zu sehr nach Bierkrug und Tabak schmecken. Auch der derbe Ausdruck, die feste Faust ist mir recht; nur muß beides am rechten Orte angewandt sein. Wer aber über klassische Malerei schreibt, sollte wenigstens etwas Klassizität auch in seinem Stile durchblicken lassen. Nehmen Sie mir diesen Ausdruck meiner sittlichen Entrüstung nicht übel. Ich schreibe wie mirs gerade in die Feder kommt und messe die Worte nicht ab.«

Neben solcher negativen Kritik finden sich zahlreiche positive Anregungen. Seemann weist auf Fechner hin, von dessen Psychophysik man damals wenig wissen wollte; es gelingt ihm Beiträge von diesem merkwürdigen Mann in die Zeitschrift zu bringen.

»Ich sprach Professor Fechner um Beiträge an, falls er etwas Geeignetes hat. Kennen Sie ihn? Er ist ein feiner Kopf, nicht ohne Witz und hat einen sehr gewandten Vortrag, der ungemein fesselt.«

Am 13. Januar folgt die Anregung:

»Sollten wir übrigens nicht Grimm um Beiträge angehen? Er ist doch trotz seiner hochgereckten Nase immer ein Mann von vielem Wissen und großer Sprachgewandtheit.«

Herman Grimm hatte damals mit den zünftigen Kunsthistorikern viel Streit. Er galt als ein phantastischer Schöngeist; sein Roman: »Unüberwindliche Mächte« hatte ihn bei der exakten Wissenschaft in Mißkredit gebracht.

Am 10. Januar schreibt Seemann an seinen neu geworbenen Herausgeber:

»Beifolgend eine Probe eines Kunsthandelsberichts. Ich habe natürlich keine Zeit zu solchen Dingen, auch fehlen mir technische Kenntnisse um einen ordentlichen Rapport zu geben. Sie werden aus dem flüchtigen Konzept sehen, wie ich mir die Sache ungefähr denke.«

Das flüchtige Konzept fand der Herausgeber dennoch brauchbar; es wurde in die erste Nummer der »Kunstchronik« aufgenommen.

Das waren die Anfänge dieser Zeitschrift, die der Verleger fünfundzwanzig Jahre mit hingebender Sorgfalt betreut hat. Sie umschließt ein beträchtliches Maß stiller, ernsthafter Arbeit, und das Bild des Mannes, der sich unverdrossen seiner Schöpfung gewidmet hat, darf wohl jetzt nach fast vierzig Jahren hier gezeichnet werden.

Ernst Elert Arthur Heinrich Seemann wurde am 9. März 1829 als Sohn des Gerichtsrats Justus Seemann in Herford geboren. Im Jahre 1844 starb der Vater und hinterließ sieben unversorgte Kinder. Die Pension der Mutter betrug 200 Taler; es war schwer, die Kinder alle durchzubringen. Ernst, der inzwischen das Gymnasium fast absolviert hatte, kam nach Bielefeld zu Velhagen & Klasing in die buchhändlerische Lehre, ging später nach Leipzig zu F. Volckmar und war hierauf mehrere Jahre als Redakteur des Piererschen Konversationslexikons mit tätig. Dort sammelte er die Erfahrungen, die er später verwertete.

Ein kleines sauberes Ölbild von Lorenz Clasen, 1855 in Berlin gemalt, zeigt ihn als wohlgebildeten jungen Mann mit blauen Augen, vollem dunkelblondem Haar und einem wunderschön geformten Munde. Das volle Haar ist ihm bis ins Alter geblieben; wie denn überhaupt sein Antlitz, wenn ihn nicht gerade ein vorübergehendes Leiden beschlich, in der Umrahmung seines kurz gehaltenen blondweißen Vollbarts bis ans Ende eine frische Färbung und einen elastischen Ausdruck bewahrte. Er war von kräftig untersetzter Gestalt und nicht sehr stark.

Im Jahre 1858 ging Ernst Seemann nach Essen, wo er eine Verlags- und Sortimentsbuchhandlung begründete; das Sortiment verkaufte er 1861 an Julius Deiter und siedelte mit dem Verlage nach Leipzig über. Schon vor der Niederlassung in Essen hatte er sich mit Luise Graul vermählt. Der Ehe, die das Paar fast fünfzig Jahre verbunden hat, sind zwei Söhne und sieben Töchter entsprossen.

In Leipzig kam die junge Firma rasch in Flor, und bald sollte sich das EAS, zu gut deutsch: »Du mögest gehen«, an den Büchern des Verlages tapfer bewähren.

Schon zur Zeit, als das erste Heft dieser Zeitschrift im Entstehen war, gab es einige wichtige Werke im Druck: Lübkes Architekturgeschichte, Lemckes Ästhetik, Woltmanns Holbein, Julius Meyers Geschichte der modernen französischen Malerei, ein Buch von dem man sagen möchte, es sei zu früh erschienen; denn für seine Qualität war das Publikum damals noch nicht reif. Heute ist es längst vergriffen. Neben die Geschichte der Plastik, deren erste Auflage 1863 erschienen war, hoffte Seemann schon damals eine umfangreiche Geschichte der Malerei setzen zu können. Er trug den Plan Wilhelm Lübke an, der aber mit Seufzern und Klagen über den geringen materiellen Lohn der Schriftstellerei antwortete; auch wird er vermutlich geäußert haben, daß er erst eine Reise nach Spanien machen müsse, denn in einem beschwichtigenden Briefe sandte Seemann seinem Autor ein Extrahonorar von 200 Talern, um ihm die geplante Reise zu ermöglichen. Den Gedanken einer Geschichte der Malerei griff dann aber Alfred Woltmann auf, dessen frühzeitiger Tod das große Werk unterbrach. Unter Benutzung der von Woltmann hinterlassenen Materialien führte Karl Woermann, der bereits den ersten Band (Antike) verfaßt hatte, die bedeutende, schwierige Arbeit liebevoll und sorgfältig durch.

Einige der Seemannschen Unternehmungen sind so sehr sein eigenes Werk, daß sie wie wichtige Charakterzüge zu seinem Bilde gehören. Hier sind vor allem die »Deutsche Renaissance«, Dohmes »Kunst und Künstler« und die »Kunsthistorischen Bilderbogen« zu nennen. Den Anlaß zur »Deutschen Renaissance« gab *A. Ortwein,* der einen bescheidenen Band über die Renaissance Nürnbergs veröffentlicht hatte. Der Erfolg dieses Werkchens war bestimmend für die Weiterführung des Unternehmens. Seine Grenzen wurden weit gesteckt und schließlich eine Renaissance in Österreich angegliedert. Der Plan ging darauf aus, die wichtigsten Baudenkmäler der Renaissance in Deutschland, sowie einige Musterstücke des Hausrates, in großen detaillierten Federzeichnungen, die lithographisch vervielfältigt wurden, durch einen Stab von Zeichnern aufnehmen zu lassen. Anfangs führte A. Ortwein die Redaktion; nach dessen schwerer Erkrankung setzte sich der Verleger selbst als Redakteur ein. Das große, zuletzt neun Riesenbände starke Unternehmen führte ihn in fast alle deutschen Städte, wo die Vorzeit künstlerische Spuren hinterlassen hat, und so erwarb er sich jene umfassende und intime Kenntnis der deutschen Städte und ihrer kunstgeschichtlichen Vergangenheit, mit der er manches mal seine erstaunten Autoren überraschte.

Die Seemannschen Bilderbogen haben den Namen ihres Vaters populär gemacht und in alle Weltteile getragen. Es war in jener reproduktionsarmen Zeit ein glücklicher Griff, den Schatz von Holzschnitten, der sich durch den systematisch gepflegten Verlag kunsthistorischer Werke bei ihm anhäufte, in Form loser Bilderbogen für wenige Pfennige zu vulgarisieren. Aber eine seiner glücklichsten Ideen hatte er doch erst, als er Anton Springer bat, ihm einen Leitfaden zu dieser losen Bilderfolge zu schreiben. Daraus ist nach und nach das Handbuch der Kunstgeschichte erwachsen — heute und hoffentlich lange noch der Stolz des Hauses.

Hier darf auch nicht der Seemannsche Literarische Jahresbericht übergangen werden, der 1871 zum erstenmal ausgegeben wurde und an dem sich der Verleger daneben als Kritiker viele Jahre lang beteiligt hat. Diese kritische Rundschau, die seitdem alljährlich zu Weihnachten erscheint, fand sogleich lebhaften Beifall, und wie natürlich wagten sich sehr bald Nachahmungen hervor.

Immer blieb die Zeitschrift für bildende Kunst und das später angegliederte Kunstgewerbeblatt das belebende Element des Geschäftes. Die alte Wahrheit, daß alles fließt, trat auch hier in Wirkung. Wo jedes Ereignis der Kunstbewegung aufgefaßt und registriert werden muß, kann es kein Stillstehen geben. Und das ist der Schlüssel von Seemanns Erfolgen: er verkalkte nie.

Diese Fähigkeit umschloß noch eine andere: was ihm nicht taugte, ließ er fahren. Er hatte von Anfang an zwei Eisen im Feuer, Kunst und Gewerbe. Bald schürte er das eine oder ließ das andere erkalten — je nachdem der Wind stand.

Die friesisch-westfälische Stammesart kam in seinem Wesen deutlich zum Ausdrucke; er war kein Schönredner, überhaupt gar kein Causeur, aber sein Ja war Ja. Und wenn ich Ernst Seemanns Charakter in eine Formel fassen sollte, so hieße sie: Er sprach wenig und tat viel!

Er sprach wenig. — Diese Schweigsamkeit verblüffte zunächst. Jedes Gespräch mit ihm erlosch bald, wenn es der Gegenpart nicht anfachte. Aber seine Schweigsamkeit war durchaus nicht von jener Art, die auf eine Gesellschaft langsam vereisend wirkt. Im Gegenteil, man empfand sofort, daß es ihm behaglich war, stiller Teilnehmer eines anregenden Gespräches zu sein; er hatte da so eine undefinierbare Art freundlichen Zuhörens, das sein interessiertes Festhalten ausdrückte. Und dann, bei irgend einer Wendung, umspielte seinen Mund jenes wundervoll liebenswürdige Lächeln — das wir nun auf ewig entbehren werden. Seine Art zu sprechen war klar und einfach. Er operierte selten mit Stilblüten oder Witzworten, ausgenommen bei Tischreden, und war nur in feiner Nüance sarkastisch. Aber er hatte kaum etwas zurückzunehmen; dazu war er zu besinnlich. Er hatte Freude an der Geselligkeit, besonders wenn sie durch gute Musik und ein gutes Glas Wein veredelt war; im übrigen war er ein äußerst mäßiger Mensch und haßte geradezu die Schlemmerei.

Er tat viel. — Er war ein Frühaufsteher und machte schon vor Geschäftsbeginn einen Spaziergang. Notabene war er ein passionierter Fußgänger von größter Ausdauer. Von morgens um 8 bis abends um 7, mit kurzer Mittagspause, stand er, ohne sich einen Augenblick zu setzen, an seinem hohen Schreibtische und erledigte in völliger Ruhe, ohne Übereilung, Stück vor Stück seines Tagewerkes. Ich sagte eben: bis abends 7, und gedenke dabei des

letzten Dezenniums; früher freilich, als es noch galt, den Berg hinaufzuklimmen, war das anders. Da hat man in seinem Kontor, das damals neben den Wohnräumen lag, noch oft um 2 Uhr nachts Licht gesehen. Die ganze Korrespondenz besorgte er selbst. Das war seine Stärke. So ungern nämlich und zurückhaltend er redete, so leicht, fließend, klar und ausführlich schrieb er. Diese Differenz ging so weit, daß er alle Diskussionen schriftlich zu führen pflegte und der mündlichen oft auswich. Er schrieb ein ausgezeichnetes Deutsch und hielt so sehr darauf, daß auch die Bücher seines Verlages keine Sprachdummheiten aufwiesen, indem er, besonders in früheren Jahren, wie ein Gärtner im Blütengarten der Sprache seiner Verlagsmanuskripte jätete.

Im Jahre 1898 legte er nach vierzigjähriger Tätigkeit die Leitung des Geschäftes ganz in die Hand seines Sohnes Artur und setzte sich zur Ruhe. Eigentlich möchte ich sagen: er setzte sich zur ruhigen Arbeit. Denn nun begann er, frei von den Fesseln des Geschäftes, sich ohne jedes pekuniäre Interesse, nur aus reiner Lust an der Sache, mit der Durchsicht und Illustrierung solcher kunsthistorischen Werke des Verlages zu befassen, die ihm besonders zusagten. Der Fleiß, mit dem dies alles geschah, spottete geradezu seines Alters. Für uns, die wir in seinen Fußtapfen standen, blieb er immer der gütige, nie sich aufdrängende Berater. Es ist mir immer erstaunlich gewesen, wie er nach seinem Rücktritte sich so vollständig mit der Rolle eines heiter und gelassen Zuschauenden beschied. Auch bei der ästhetischen Wertung künstlerischer Dinge, wie sie täglich an uns herantritt und oft anders gelöst werden muß, als es zu seinen älteren Zeiten der Fall war, hielt er sich zurück. Er konnte mit der Kunst nach 1890 nicht mehr mitgehen, aber er schwieg, wo er nicht begreifen konnte. Das waren Eigenschaften, die ihn hoch über die alten Herren gängigen Kalibers erhoben. Wir liebten ihn darum doppelt.

Bescheidenheit zierte auch durchaus sein ganzes Wesen. Wenige nur werden wissen, daß hinter Adolf Biebers Abriß der Geschichte der Baustile, hinter Beckers Charakterbildern aus der Kunstgeschichte, hinter dem E. S. der Fingerzeige zur Abschätzung buchhändlerischer Geschäfte und hinter der Hälfte manches seiner Verlagswerke kein anderer steckt als Ernst Seemann. Ich will deshalb ihm keinen Weihrauch streuen; er hätte im Leben abgewehrt. Soll ich diesen Scheidegruß in die Ewigkeit in seinem Sinne schließen, so wäre es wohl mit dem Worte:

Enkel mögen kraftvoll walten
Schwer Errungnes zu erhalten!

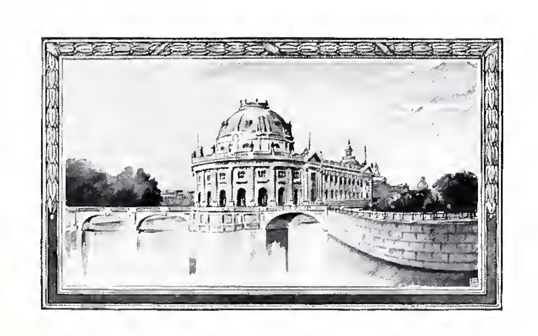
G. K.







* DAS * KAISER * FRIEDRICH * MUSEUM * ZU * BERLIN *



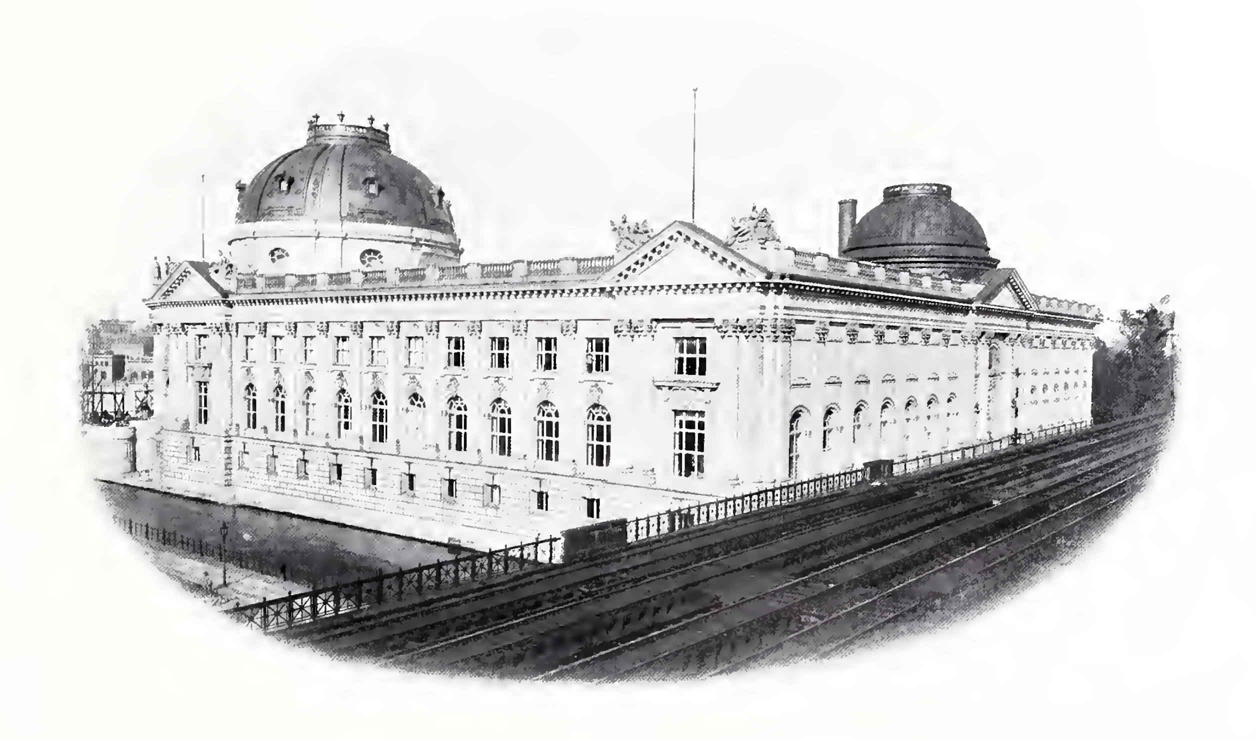
ERLÄUTERT IN GEMEINSCHAFT MIT

ADOLPH GOLDSCHMIDT, LUDWIG JUSTI UND PAUL SCHUBRING

VON

PAUL CLEMEN





I. DER BAU UND SEINE GESCHICHTE.

AUS dem Geburtsjahre des 19. Jahrhunderts, aus dem Jahre 1800, stammt ein Entwurf Schinkels, in dem zum erstenmal ein selbständiges Museumsgebäude dargestellt ist. Der Neunzehnjährige, der damals noch Schüler des alten Gilly war, hat hier am Beginn seiner Laufbahn und am Beginn des neuen Jahrhunderts einem bis dahin noch ungekannten Baugedanken künstlerischen Ausdruck geben wollen, der für dies Jahrhundert eine der neuen Aufgaben bezeichnet, die neben der Errichtung von Theatern und Bahnhöfen jetzt an die Architekten herantreten sollten. Es gab vordem keinen Museumsbau — deren ganze Geschichte gehört dem 19. Jahrhundert an. Als im vorigen Jahre zur Einleitung des merkwürdigen Mannheimer Kongresses über die Museen als Volksbildungsstätten Alfred Lichtwark über die Museumsbauten sprach, nannte er den ältesten Museumstypus den des Speichers, — und kam zu dem Ergebnis, daß die Museen so weit gekommen wären, daß sie nicht einmal als Speicher etwas taugten. Haben wir heute für die Geschichte dieses neuen Bauorganismus, des Museums, so etwas wie eine Entwickelung, gibt es da schon eine feste Tradition, gibt es einen oder mehrere Normaltypen — oder haben wir nur eine Reihe von Erfahrungen, gute und schlechte?

Dreißig Jahre nach jenem ersten Entwurf konnte Schinkel den stolzen Bau seines Museums am Lustgarten einweihen — noch heute und vielleicht gerade heute das vornehmste unter den architektonischen Denkmälern Berlins aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Der gesamte deutsche Klassizismus hat keine Säulenhalle von solcher einfachen Größe geschaffen, wie diese 86 Meter lange Front mit ihren achtzehn ionischen Säulen — und man hat mit Recht von ihr gerühmt, daß nie wieder eine Säule mit so sicherem künstlerischen Gefühl für alle Verhältnisse erdacht worden sei. Auch der Grundriß von der gleichen bewußten Einfachheit. In der Mittelachse hinter dem Treppenhaus die Rotunde, deren viereckiger Um- und Überbau auch nach außen sich siegreich über der Fassade geltend machte — zwei quadratische Höfe, an den Langseiten Säle, an den Schmalseiten kleinere gestreckte Kabinette symmetrisch einander gegenüber gestellt.

Schon bei seiner Eröffnung war dies Gebäude für die gesamten Königlichen Kunst- und Altertumssammlungen eigentlich zu klein. Wie rasch hatten sich diese Sammlungen auch vermehrt in den ersten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts, seit zum erstenmal der Gedanke ihrer Vereinigung in einem eigenen Prachtbau ausgesprochen worden war. Und dabei waren die Anfänge dieser Sammlungen doch so bescheidene. Die Museen des Louvre gehen ja eigentlich noch auf Franz I. und Heinrich II. zurück, und im 17. Jahrhundert treten neben den königlichen Mäcenen schon die privaten Sammler auf, Mazarin und Crozat an der Spitze, deren Schätze allmählich

von der zentralen Sammlung aufgesogen werden. Der Zeitgenosse des französischen Königs Heinrich II., der brandenburgische Kurfürst Joachim II., begann »Seltenheiten und merkwürdige Dinge« in der Fremde anzukaufen — aber diese scheinen eben mehr für eine Raritätenkammer als für eine Kunstkammer bestimmt gewesen zu sein, denn — wie noch 1727 C. F. Jenckel in seiner Anleitung zum rechten Begriff und nützlichen Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern schrieb: »In einer Kunstkammer wird aufgehoben Alles, was die Kunst in allerlei Species und Materien nur immer der curieusen Welt verfertigen mag: wobey auch dieses in Acht zu nehmen, daß, je schwerer eine Materie an und für sich zu bearbeiten, um desto mehr die Rarität und Kunst dabei zu admiriren sey«. Aber es mag als eine gute Vorbedeutung für den ganzen künftigen Charakter der Berliner Sammlungen angesehen werden, daß des Kurfürsten künstlerischer Berater, der Graf Rochus Guerini von Lynar an den Höfen der Medici und Este aufgewachsen war. Erst der Vater des neuen brandenburgischen Staates, der große Kurfürst, ist auch der eigentliche Begründer der Berliner Kunstsammlungen, der Antikensammlung, des Antiquariums, der Gemäldegalerie, ja man möchte selbst sagen: er hat dem Museum für Völkerkunde schon vorgearbeitet. König Friedrich I. hatte dann vor allem die Altertumssammlungen erweitert, die Kollektion des berühmten Archäologen Bellori erworben, der vordem die Sammlungen der Königin Christina geleitet hatte — quantae tantillo tempore gazae durfte sein Lobredner Beger im Thesaurus Brandenburgicus ausrufen. Einen Zuwachs von ganz persönlichem Charakter erhielten dann die Sammlungen unter dem großen Friedrich. In den kleinen Reliefs am Sockel seines Denkmals hat Rauch auch eine der schönsten antiken Bronzestatuen abgebildet, den betenden Knaben, den der König von dem Fürsten von Liechtenstein erstand — als einen monumentalen Beweis seiner Kunstliebe. Bei seiner Hochzeitsfeier im Schlosse zu Salzdalum hatte der Kronprinz die schöne Gemäldegalerie bewundert, die jetzt das Braunschweiger Museum ziert — die Bildergalerie in Sanssouci sollte eine Nachahmung dieser Sammlung sein, und wo der König eine starke persönliche Neigung hatte, wie für Watteau und seine Schule, da scheute er auch vor erheblichen Opfern nicht zurück.

»Der Staat muß durch geistige Kräfte ersetzen, was er an physischen verloren hat« — dies Wort Friedrich Wilhelms III., das nach der tiefsten Erniedrigung Preußens in Memel im Jahre 1807 ausgesprochen ward, wurde auch bezeichnend für die Anschauungen, aus denen der neue Museumsgedanke des 19. Jahrhunderts herauswuchs. Man faßte das Museum schon als eine moralische Bildungsstätte auf. Als drittes Element und Ferment der höchsten humanen Bildung tritt es jetzt neben die Universitäten und Akademien, die schon den früheren Jahrhunderten Gründung und Ausbildung verdanken. Als die wiedereroberten aus Paris zurückgekehrten Kunstwerke vorläufig im Gebäude der Akademie der Künste ausgestellt waren, wuchs der Gedanke, alle diese zerstreuten Werke in einem einzigen Gebäude zu vereinigen, sich immer lebhafter aus: die beiden Humboldts, Niebuhr und Bunsen, der Generalkonsul Bartholdy und der Bildhauer Emil Wolff, die Grafen Ingenheim und Sack, Rumohr und Rauch wirkten dafür, der Minister von Altenstein trat für den Plan ein — vor allem aber war es immer wieder Schinkel, der die Idee nährte. Der Plan, einen Prachtbau im Lustgarten, dem Schlosse gegenüber, aufzuführen, gehört ihm allein an — er war auch der einzige, der es wagen konnte und wagen durfte, hier dem Königlichen Schloß und Schlüter gegenüber und an die Seite zu treten. Und mit welchem Eifer ward in diesen Jahrzehnten gesammelt. Ganz neue Abteilungen wurden begründet, so die ägyptische, die heute eine der bedeutendsten in ganz Europa ist, aber vor allem fand die Gemäldegalerie eine reichhaltige Vermehrung. Die Sammlung des Marchese Vincenzo Giustiniani brachte die späten Italiener und als glückliche Ergänzung dazu die Sammlung Solly die Meister des Quattrocento und schon eine der Hauptperlen der heutigen Galerie: den Genter Altar.

Als alle diese neu zusammengebrachten Schätze in den neuen Schinkelschen Prachtbau einziehen sollten, ergab es sich sehr bald, daß das Gebäude längst nicht mehr ausreichend war: die heimischen und die ägyptischen Altertümer, die sogenannten Kunstkammern, konnten nicht Aufnahme finden, sie verblieben im Königlichen Schloß und im benachbarten Schloß Monbijou. Schon in den nächsten Jahren entstand der Plan, unmittelbar hinter dem alten Museum eine Reihe von Neubauten zu errichten, schon 1835 wurden die ersten Grundstücke angekauft, und in einer Kabinettsordre vom 8. März 1841 bezeichnet der König Friedrich Wilhelm IV. es als seinen Plan, die ganze Spreeinsel hinter dem Museum zu einer »Freistätte für Kunst und Wissenschaft« umzuschaffen. In den Jahren 1841—1847 ward nun zunächst unter Stüler das neue Museum errichtet. Es war ein Annexbau und er konnte deshalb auf die prunkende Fassade verzichten. Das große Treppenhaus aber ließ sich der Architekt nicht nehmen. Es liegt genau in der Querachse der ganzen Anlage und füllt den mittleren Verbindungstrakt zwischen den beiden rechtwinkligen Höfen vollkommen aus. Von Anfang an war es bestimmt, zugleich der monumentalen Malerei zu dienen, und von seinen Wänden grüßen jetzt die großen historischen Visionen Wilhelm von Kaulbachs, der die ganze Weltgeschichte hier nach dem gleichmäßigen Kompositionsschema einer doppelten Bühne abgehandelt hat. Eines der unglücklichsten Treppenhäuser, zu groß und doch noch zu kleinlich in den Treppenläufen, die aus einem dunklen Souterrain emporsteigen und gegen eine Wand laufen. Im Grundriß in nichts eine Neuerung — parallele Galerien von gleicher Breite ohne Teilung, rechteckige Binnenhöfe, die nur die gute Eigenschaft hatten, daß man sie überdecken konnte. Das Gebäude schien jetzt hinreichenden Raum für alle vorhandenen Sammlungen zu bieten: die prähistorische,

die ethnographische, die ägyptische Abteilung waren im Erdgeschoß untergebracht, die Kunstkammer und das Kupferstichkabinett im obersten Stockwerk, das ganze mittlere Geschoß ward der neugebildeten Gipssammlung eingeräumt. Es war, abgesehen von dem Treppenhaus, ein bescheidener Nutzbau, entsprechend den geringen künstlerischen Ansprüchen der Periode, und klug suchte die Architektur im Inneren überall zu schweigen und den Kunstwerken allein das Wort zu lassen. Der Neubau der Dresdener Galerie durch Gottfried Semper, der beiden Wiener kunsthistorischen Hofmuseen durch Hasenauer war dann eher ein Rückschritt — denn wieder bestimmten hier die Rücksichten auf die Fassade, auf das Treppenhaus, auf das Repräsentative, die Disposition und schädigten die Räume durch diese Rücksichtnahme. Vielleicht stellt das Wiener Museum, gerade weil es ein einheitliches architektonisches Kunstwerk ist und sein will, nach dieser Richtung hin überhaupt das äußerste Maß von Rücksichtslosigkeit auf die Kunstwerke dar, denen es doch nur ein Schutz und ein Rahmen sein sollte.

Unterdessen wuchsen die Sammlungen und wuchsen. Zunächst tauchten ganz neue Bedürfnisse auf. Ziemlich abweisend hatte Wilhelm von Humboldt in einer Denkschrift vom Jahre 1833 sich ausgelassen: »Der Zweck des Museums ist offenbar die Beförderung der Kunst, die Verbreitung des Geschmackes derselben und die Gewährung ihres Genusses. Wenn aber von Kunst die Rede ist, so muß man zuerst und hauptsächlich an die antike Skulptur und die Malerei in allen ihren Schulen und Epochen denken. Die Antiken- und Gemäldegalerie müssen daher den Kern der Anstalt, ja eigentlich die ganze Anstalt selbst ausmachen, und der Organismus derselben muß zunächst auf sie und auf ihr Bedürfnis berechnet sein. Die anderen Zweige sind nur als Nebenzweige zu betrachten, doch versteht es sich von selbst, daß sie von sehr verschiedener Wichtigkeit sind, die sich aber gerade nach ihrem Verhältnis zu jenen Hauptzweigen richtet.« Aber in dem nächsten halben Jahrhundert war man vorsichtiger und zurückhaltender geworden in der Abgrenzung der Aufgaben, man hatte gelernt, die Zeit nach ihren Forderungen zu befragen und suchte allen entgegenzukommen. Es ist jetzt ein Vierteljahrhundert her, daß Richard Schoene über die ihm untergeordneten Berliner Sammlungen schrieb: »Es ist gewagt, die Aufgaben und die Ziele einer so reichen und vielseitigen Anstalt in feste Grenzen bannen zu wollen. Ein solches Institut hat die Pflicht, jeden irgend möglichen Nutzen zu schaffen, den es schaffen kann, und den Bedürfnissen der Kunst, der Wissenschaft, unserer Bildung überhaupt zu folgen. Es hat den lebendigen Mächten des Geistes zu dienen; und eben dieser Dienst allein ist es, der ihm selber Leben und Entwickelung geben kann.«

Das Kupferstichkabinett, die Sammlung der italienischen Skulpturen, die deutsche plastische, die altchristliche Abteilung — alles das waren neue Gruppen, die jetzt eine nach der anderen sich bildeten, nach Ausdehnung und dabei nach Raum und Licht verlangten. Im Jahre 1830 bestand die Sammlung der plastischen Bildwerke außerhalb der Antike aus den im Majolikenkabinett aufgestellten zehn Werken der della Robbia und dazu aus acht nordischen Skulpturen des 16. und 17. Jahrhunderts. Schon im Jahre 1841 hatte Waagen eine Anzahl von plastischen Werken des italienischen Mittelalters erworben, er hatte vor allem die ganze Sammlung Pajaro in Venedig gekauft, darunter die herrlichen beiden Schildhalter vom Grabmal Vendramin, und eine kleine gewählte Kollektion in Florenz. Aber die Zeit der Haupterwerbungen begann doch erst in den siebziger Jahren. Der erste Triumph war hier die Erwerbung der Büsten aus dem Palazzo Strozzi im Jahre 1877 — drei der ersten Marmorbildhauer des florentinischen Quattrocento waren jetzt sofort glänzend vertreten. Dazu begann die Sammlung der Stucchi, die sich schnell vergrößerte — und alles das forderte Raum. Und ebenso rasch wuchs die Gemäldegalerie: die Holländer und Vlamen, die im Anfang kaum vertreten waren, fanden ihre Vertretung, die spanische Gruppe mußte überhaupt erst geschaffen werden. Unter den Italienern galt es vor allem die Venezianer zu ergänzen. Dann brachte der Ankauf der Galerie Suermondt im Jahre 1874 mit einem Schlage eine Ergänzung, die für alle Abteilungen köstliche Bereicherungen bot. Der Ankauf fiel bereits in die Periode des jüngsten und kräftigsten Aufschwungs der Museen. Im Juli des Jahres 1871 war der Kronprinz zum Protektor der Königlichen Museen ernannt worden, der fortan die Fürsorge für die Entwickelung der Museen und für die Ausbildung des Museumsgedankens als eine seiner Hauptaufgaben erfaßte, die er zu pflegen nicht müde ward. Das Hohenzollernmuseum war seine ganz persönliche Schöpfung, die Gründung des Gewerbemuseums wuchs zum guten Teil aus den Anregungen heraus, die die englische Bewegung for practical art gegeben hatte — und der lebhafteste Vermittler dieser Anregungen war der Kronprinz selbst mit seiner hohen Gemahlin. Die Verstaatlichung dieser Sammlung, ihr Neubau erfolgten unter seiner ganz persönlichen Teilnahme — und unvergessen wird seine Unterstützung der großen Ausgrabungen in Olympia und Pergamon, der Erwerbung der Sammlungen Sabouroff, Posony, Hamilton und des Ankaufs des Lüneburger Silberschatzes bleiben. Und indem er immer wieder Wert legte auf die Qualität der Erwerbungen, nur durch auserlesene Stücke eine Bereicherung anstrebte, ward er der vornehmste Förderer der Grundsätze, die gleichzeitig von den verantwortlichen Redakteuren der Berliner Museen als künftighin maßgebend aufgestellt wurden. Aus dem Aufsatz von Hans Delbrück über die geschichtsschreibende Tätigkeit des Kaisers Friedrich wissen wir, wie stark er auch schon Denkmäler der Dynastie in allen diesen künstlerischen Schöpfungen sah und gesehen haben wollte. Und in dem Kreise des Kronprinzen und seiner Gemahlin ward vor allem der Plan einer Vereinigung der Gemäldegalerie und der

plastischen Sammlungen in einem eigenen Renaissancemuseum immer wieder besprochen und durchberaten — jener Plan, aus dem jetzt das Kaiser-Friedrichmuseum herausgewachsen ist. Noch in einer Niederschrift aus den letzten Schmerzenswochen in San Remo hat der Kronprinz seinem warmen Interesse an diesem Projekte Ausdruck gegeben.

In dieselbe Zeit fallen nun die Anfänge des Mannes, als dessen persönliche Leistung, als dessen Lebenswerk die Durchführung dieser Pläne, die Schöpfung des neuen Museums erscheint: Wilhelm Bodes. Im Jahr 1872 trat der damals Sechsundzwanzigjährige zuerst als Direktorialassistent bei der Gemäldegalerie ein — und er hat dann in langsamer Arbeit erst die plastische Abteilung, dann die Gemäldegalerie sich erobert, ja die erste überhaupt neu geschaffen. Es ist hier nicht der Ort, seine Tätigkeit und seine Verdienste zu würdigen — und es hieße Denkmäler nach Berlin tragen, das zu wiederholen, was in diesen Tagen auf aller Lippen liegt: sein Werk spricht gerade jetzt lauter als je und bedarf nicht des Herolds.

Aus der berufenen Feder von Woldemar von Seidlitz hat die Zeitschrift für bildende Kunst im Jahre 1897, als Bode ein volles Vierteljahrhundert an den Berliner Sammlungen tätig war, eine Charakteristik des Feuergeistes gebracht, der ein leidenschaftlicher Sammler und ein genialer Feldherr, der Gelehrter und Kritiker zugleich ist und der den Typus des modernen Sammlungsbeamten überhaupt erst geschaffen hat. Was Preußen versäumt hat, versäumen mußte im 17. und 18. Jahrhundert, als die anderen europäischen Hauptstädte den Grundstock zu ihren Sammlungen legten, das hat er, soweit es noch möglich war, in zielbewußter dreißigjähriger Arbeit wieder eingebracht. Was Madrid und Petersburg, was Florenz und Paris an altem Kunstbesitz aufweisen, das läßt sich nie ersetzen — aber wenn trotzdem heute das Berliner Museum mit Ehren unter den ersten europäischen Sammlungen genannt werden darf, wenn es, was Vollständigkeit aller Richtungen betrifft, die erste kunsthistorische Sammlung Europas genannt werden darf, so ist das sein Werk. Wenn man übersieht, was in allen Abteilungen durch ihn zu dem alten Bestande Neues und Kostbares hinzugekommen ist, wenn man erwägt, wie viele Gruppen unter ihm überhaupt neu geschaffen sind, möchte man jedes Wort aus dem Thesaurus Brandenburgicus für die Ära Bode wiederholen: Quantae tantillo tempore gazae! In ihm lebt im höchsten Sinne das, was Wilhelm von Humboldt die einzige Tugend genannt hat: Energie. Was er erreicht hat, wäre freilich nicht möglich gewesen ohne die ständige Unterstützung und ohne die weitgehende weise und verständnisvolle Förderung des Mannes, der der Organisator der Berliner Museen seit einem Vierteljahrhundert schon ist: Richard Schoenes. Von ihm selbst darf man sagen, was er vor zwei Jahren bei der Gedächtnisfeier für den Kaiser Friedrich im Kunstgewerbemuseum von dem verewigten Protektor äußerte: weit schwerer als alles, was in die Öffentlichkeit heraustrat, fällt die unablässig anregende und ermutigende Fürsorge, die bei keiner Schwierigkeit versagende Hülfe und Förderung ins Gewicht, die aller Öffentlichkeit sich entzog. Wenn jetzt bei der Einweihung des Kaiser Friedrich-Museums die kunsthistorische Welt, Deutschlands vor allem, voll aufrichtigen Dankes vor dem neugeschaffenen Werke steht, so gelten ihre aufrichtigen Glückwünsche der gesamten Verwaltung der Museen, nicht zum wenigsten auch dem Stab, den der Feldherr sich geschaffen, seinen längst erprobten Helfern, die ihm Schüler nnd Freunde zugleich geworden sind.

Auch des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins muß bei dieser Gelegenheit dankbar gedacht werden, der im Jahre 1896 begründet ward, um gefährdete Kunstwerke zu erwerben und dem Museum dauernd zur Aufstellung zu überlassen und um bei größeren Käufen selbst einzuspringen, die umworbenen Objekte für das Museum festzuhalten. Der Kreis der Berliner Sammler, für die Bode unermüdlich tätig war, war es, der hier die meisten Mitglieder stellte, die so gewissermaßen ihren Dank für diese Hilfe abstatteten. Denn Mittel waren jetzt in ganz anderem Maße erforderlich als wenige Jahrzehnte vorher. Wenn man in Proksch hübschem Buche über den Freiherrn August Bernhard von Lindenau liest, mit wie geringen Summen in den dreißiger und vierziger Jahren eine ganze Galerie gegründet werden konnte, oder wenn man nur die Taxen für die Sammlung Solly oder Waagens italienische Rechnungen vergleicht — eine grimmige Wehmut ergreift dann einen jeden Museumsbeamten über jede einzelne versäumte Gelegenheit. Kunstwerke, die vor vier Jahrzehnten abgelehnt wurden, müssen jetzt für den fünf- und zehnfachen, gelegentlich für den fünfzigfachen Preis erworben werden. Und seit Amerika auf dem europäischen Kunstmarkt als gefährlichster Konkurrent erschienen ist, haben wir eine Hausse vor allem der Bilderpreise zu verzeichnen, die noch ihren Gipfel nicht erreicht zu haben scheint. Mit Mrs. Gardner, mit M. Pierpont Morgan können freilich auch die größten europäischen Sammlungen nicht wetteifern. Aber trotzdem sind für einzelne der letzten Berliner Ankäufe Vermögen ausgegeben worden: das war freilich auch der einzige Weg, um die Sammlung, auf ihre Höhe zu bringen. Große Legate, wie sie in Amerika an der Tagesordnung, gehören in Deutschland noch zu den größten Seltenheiten, und auch ganze Sammlungen, wie das in Frankreich und England üblich, sind — denn die jetzt nach Posen gewanderte Raczynskische Fideikommißgalerie war nur leihweise ausgestellt — den Berliner Museen bisher noch nie als Erbschaften zugefallen; erst in den beiden letzten Jahren sind vier feine und bedeutende Privatsammlungen dem Kaiser Friedrich-Museum überwiesen worden, um jetzt zum erstenmal öffentlich ausgestellt zu werden, die Sammlungen von Carstanjen, Wesendonk, Simon und Thiem. Die mageren Jahre sind für Preußen vorüber, in denen der Staat sich den Luxus solcher großen Kunstankäufe versagen mußte. Im Jahr 1754 schrieb der große

Friedrich, als ihm ein sehr teurer Raphael angeboten war: »Dem König in Pohlen stehet frey, vor ein Tableau 30 mille Dukaten zu bezahlen, und in Sachsen vor 100 mille Reichsthaler Kopfsteuer auszuschreiben, aber das ist meine Methode nicht. Was ich bezahlen kann, nach einem resonablen Preis, das kaufe ich, aber was zu theuer ist, laß ich dem König in Pohlen über, denn Geld kann ich nicht machen und Imposten aufzulegen ist meine Sache nicht.« Wir freuen uns dafür heute jenes kaiserlichen Wortes, das vor zwei Jahren bei der Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich im Kunstgewerbemuseum gesprochen ward — jenes Wortes, das von den Zeiten sprach, da wir wieder so weit gelangt sind, daß unser Volk mehr für die Kunst zu tun vermag als in früheren trüberen Zeiten geschehen konnte.

Im Staatshaushaltsetat für das Jahr 1897/98 waren gleichzeitig die ersten Raten für zwei neue Museumsgebäude eingestellt, für das Pergamenische Museum und das Museum, das die Gemäldegalerie, die Sammlung der Skulpturen der christlichen Epoche und ursprünglich das Kupferstichkabinett aufnehmen sollte. Auf den Befehl des Kaisers sollte es den Namen Kaiser Friedrich-Museum tragen; seinem Eingang gegenüber sollte das Reiterdenkmal des verewigten Monarchen auf der äußersten Spitze der Museumsinsel Platz finden. Ein längst gehegter Wunsch ging damit in Erfüllung. Längst auch waren die Pläne in allen Einzelheiten durchberaten, der Grundriß ausstudiert, die Erfahrungen aller anderen großen Museen zu Rate gezogen worden. Auch der Architekt war schon längst gewählt, der Geheime Oberhofbaurat Ihne, der eben den Umbau des Berliner Schlosses im wesentlichen durchgeführt hatte. Das Projekt hatte alle Instanzen durchlaufen, war revidiert und superrevidiert — im Jahr 1898 konnte endlich der Bau beginnen.

* * *

Das Museum ist, wie die Inschrift auf der Rückseite nach der Stadtbahn zu meldet, im Jahre 1898 begonnen und nach sechsjähriger Bauzeit im Jahre 1904 zu Ende geführt. Die künstlerische Leitung lag dauernd in den Händen des Schöpfers, des Geheimen Oberhofbaurates Ihne, die Detaillierung erfolgte zum großen Teil unter seiner Leitung durch den Architekten Lodder. Die Bauausführung war dem Regierungs- und Baurat Hasak übertragen, der, Künstler und Schriftsteller zugleich in vielen Sätteln gerecht ist, in einigen sich als wagehalsiger Reiter erwiesen hat, und dem hier eine, vor allem nach der technischen Seite hin, ganz besonders schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe zufiel.

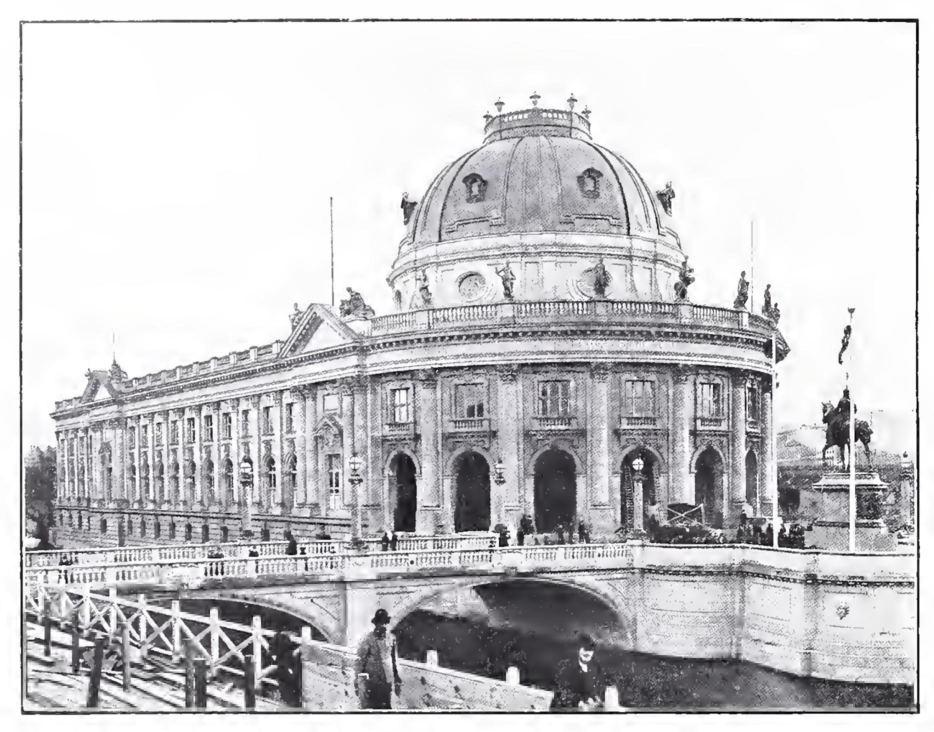
Der dreieckige Zipfel der Museumsinsel, der durch die Stadtbahn abgeschnitten war, erzeigte sich von vornherein als eine Grundfläche, die an und für sich als die denkbar ungünstigste für einen großen Monumentalbau erschien. Bode hat einmal geäußert, einen Monumentalbau an solcher Stelle könne man sich eigentlich nur als Preisaufgabe für Bauschüler denken. Nicht einmal die beiden Schenkelseiten des spitzen Winkels waren gleich lang. Dazu kam die vollständige Unmöglichkeit, für die Rückfront eine Ansicht zu schaffen, da diese von der Stadtbahn in der Höhe des ersten Stockwerkes mitten durchgeschnitten wird. Für die Seitenansichten gab es keine hinreichende Distanz, überhaupt kaum einen Aufstellungspunkt, von dem aus man die ganze Fassade zu übersehen imstande war. Die Hauptansicht mußte an dem Scheitel des Winkels angelegt werden, wo naturgemäß für eine Fassade gar kein Platz war. Dazu kamen die Schwierigkeiten in der Grundrißdisposition. Die Museumsverwaltung forderte Räume mit Oberlicht und mit Seitenlicht; sie verlangte große Säle von verschiedener Höhe und eine lange Reihe kleinerer Kabinette und diese alle galt es in dem Grundriß unterzubringen und sie einer Generalidee unterzuordnen. Die Grundfläche war auf der anderen Seite wieder so groß, daß eine vollständige Bebauung ausgeschlossen war. Man mußte also zu dem System der Hofanlagen greifen, die der gesamten Disposition entsprechend natürlich auch eine unregelmäßige Grundrißform erhalten mußten.

Alles dieses muß man sich bei der Betrachtung des Gebäudes, bei der Würdigung der Fassadenlösung und bei der Beurteilung der Grundrißdisposition vor Augen halten und zwar auf Schritt und Tritt vor Augen halten. Was an Mängeln und Unzuträglichkeiten, zumal in der Grundrißlösung, dem Besucher auf den ersten Blick entgegenzutreten scheint, das ergibt sich fast alles aus der Unmöglichkeit, der hier vorhandenen Schwierigkeiten vollständig Herr zu werden. Man hatte oft nur die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten, die beide nicht vollständig befriedigten; und man hat sich damit begnügen müssen, wenn man keine ideale Lösung finden konnte, dann wenigstens das kleinere Übel zu wählen. Gerade in der Überwindung vieler, im Anfang wohl unbesiegbar erscheinender Schwierigkeiten, bei der Gestaltung des Grundrisses dürfte das Hauptverdienst des Architekten liegen. Einiges würde vielleicht schon heute gegenüber der veränderten Bestimmung ganzer Trakte anders geplant worden sein. Man darf eben auch nicht übersehen, daß das Programm während dieser sechs Baujahre wiederholt verändert ward. Für das Münzkabinett, das jetzt im Erdgeschoß Aufnahme gefunden hat, war im Anfang gar kein Platz vorgesehen. Eine Reihe von Räumen war dem Kupferstichkabinett zugedacht, wurde aber dann für die Sammlung der Abgüsse des Mittelalters und der Renaissance bestimmt; zuletzt brachte die riesige Fassade von M'schetta die Notwendigkeit, für dieses Wunderwerk ein Unterkommen zu schaffen, und man wird es dem Raum, in dem sie jetzt aufgestellt ist, immer ansehen, daß er eben nicht für sie erdacht und geschaffen war.

Die Architektur Ihnes schöpft aus zwei Quellen, der Renaissance Italiens und der Schlüterschen und friedericianischen Architektur Preußens — und es ist für den Kenner der Schöpfungen dieses fruchtbaren Künstlers nicht ohne Reiz, die einzelnen Vorbilder, das Maß ihrer Benutzung und auch die Art ihrer Verwendung und Vermählung bei seinen Werken zu verfolgen. Für den Außenbau des Museums hat Ihne die Formensprache des frühen italienischen

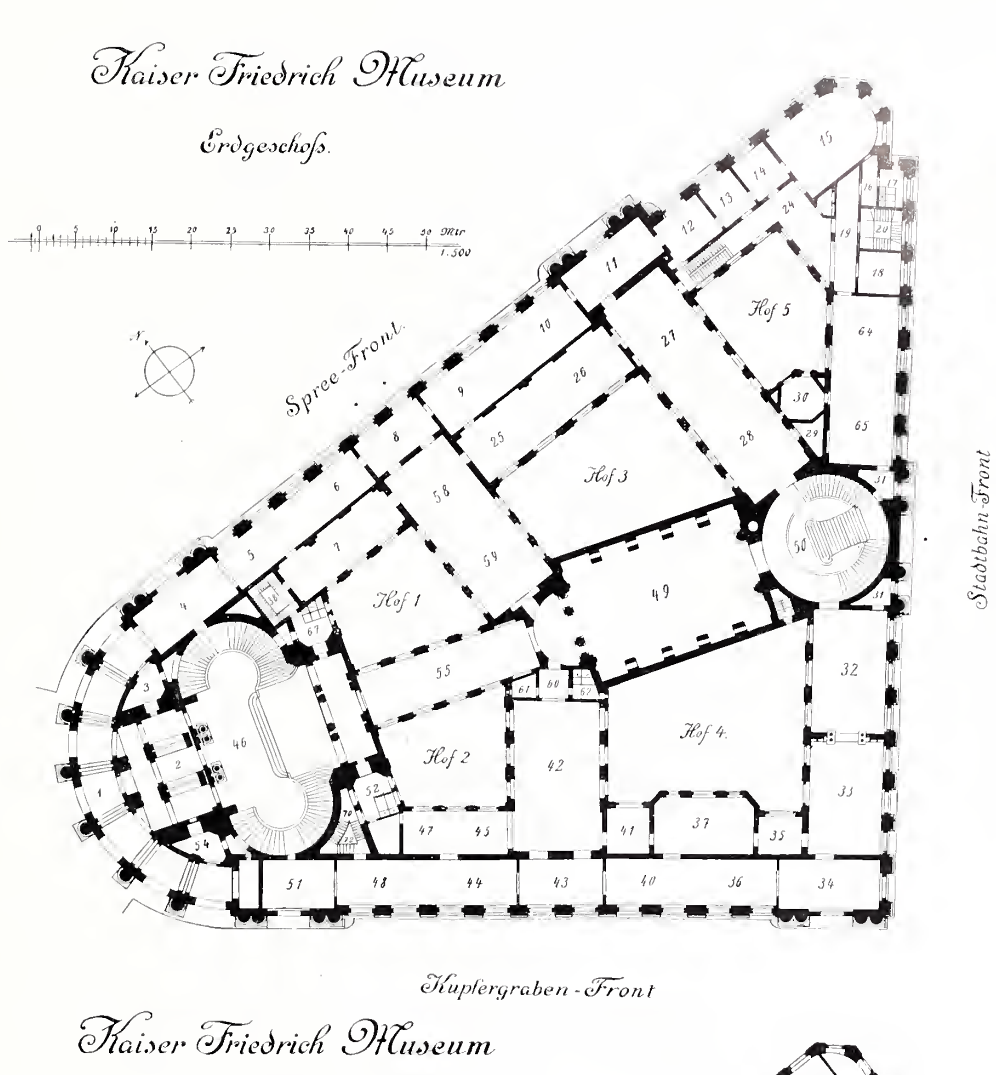
Barock gewählt. Mit großem Geschick ist der ausgedehnten Anlage ein monumentaler Zug gegeben worden, indem ein einziges Motiv mit eiserner, manchmal vielleicht etwas starrer Konsequenz um den ganzen Bau herumgeführt ist. Über dem in Rustika ausgeführten Untergeschoß, das auf den Wasserseiten direkt aus der Spree aufsteigt und nur von einfachen, rechteckigen Fenstern durchbrochen ist, erhebt sich der Aufbau der beiden oberen Geschosse, die durch durchgezogene Säulen und Pilasterstellungen zusammengefaßt sind. Ein einziges Hauptgesims mit der überall gleichen Profilierung zieht sich in der gleichen Höhe um den ganzen Bau herum. Das muß eine gewisse Eintönigkeit geben, zugleich liegt aber in dieser Eintönigkeit auch die ernste Ruhe und Geschlossenheit des Eindruckes der Fassaden. Das System macht man sich zu stören, Schlüter am Zeughaus an der gleichen Stelle hier jene prachtvollen individuell belebten Masken seiner sterbenden Krieger geschaffen hat. Die oberen Fenster sind quadratisch und zeigen ganz schlichte Gewände mit nur mäßig betontem oberen Schlußstein. In den Risaliten liegen die unteren Fenster im Gegensatz hierzu in rechteckigen Umrahmungen, über ihnen schlichte viereckige Kartuschen, die von Adlerflügeln gehalten werden. Gegen den Himmel hebt sich klar und ohne Unterbrechung auf der ganzen Linie der Fassade die einfache kräftige Balustrade, die das Gesims krönt, ab.

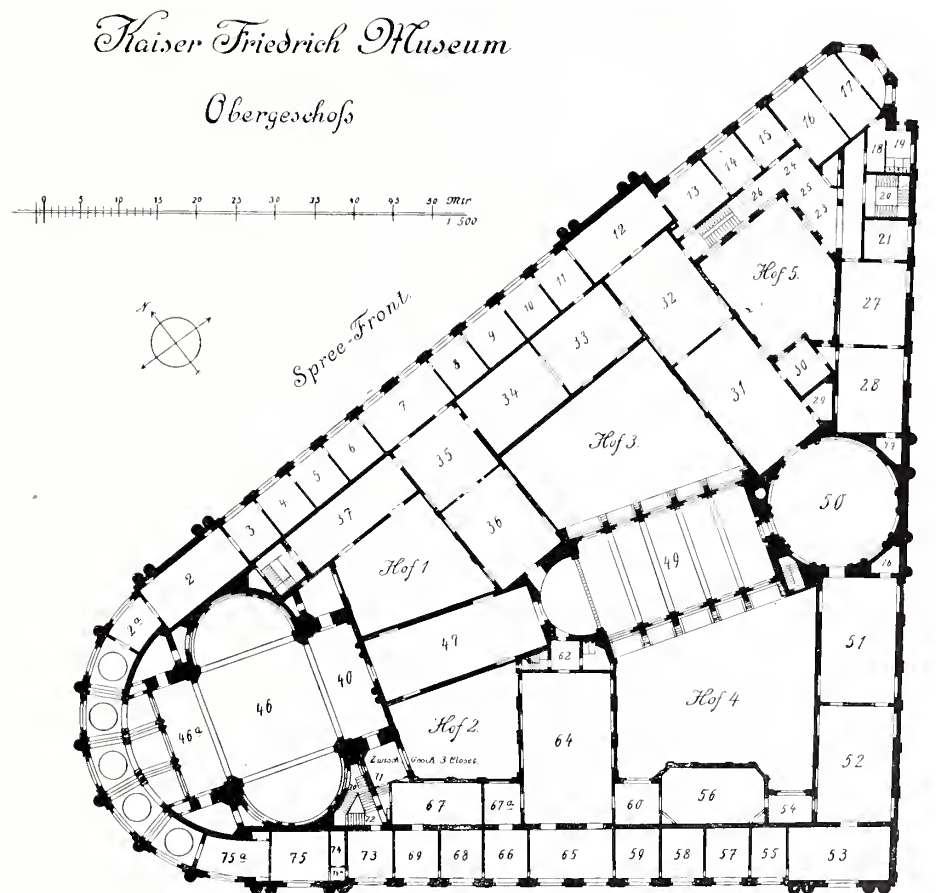
Die Nordseite war wesentlich länger als die Südseite. Hätte hier der Risalit, was am nächsten lag, die Ecke markiert, so wäre die Fassade, die auf der Südseite so klug und sorgfältig abgewogen erschien,



DAS KAISER FRIEDRICH-MUSEUM VON DER NORDWESTSEITE

am besten klar an der Fassade der Südseite, die dem Kupfergraben zugekehrt ist. Zwei kräftig vortretende Risalite fassen hier die Wand zusammen, sie sind flankiert von zwei Paaren von Halbsäulen mit korinthischen Kapitälen, während an der langen Wand selbst zwischen den zehn Fensterachsen Pilaster die Gliederung bilden. Über den beiden Risaliten flache Giebel, aber ohne irgend welchen Schmuck im Giebelfelde, auf den Ecken an Stelle der Akroterien Gruppen von allegorischen weiblichen Figuren mit jugendlichen Genien und etwas reichlicher Zutat von Trophäen, die Wappen der Großstädte der Künste haltend. Die Fenster des unteren Erdgeschosses sind rundbogig und zeigen nur in den Schlußsteinen mächtige Köpfe des bärtigen Dionysos und Medusenhäupter. Die Abwechselung erscheint hier etwas allzu gering. Man erinnert sich, wie, ohne den Rhythmus wohl überlang geworden, die Risalite hätten dabei zu schmal ausgesehen. Außerdem aber bildet die Nordostecke keinen rechten, sondern einen spitzen Winkel, und es hätte dann eine sofortige Brechung des Risalits eintreten müssen. Alle diese Schwierigkeiten hat der Künstler einfach dadurch umgangen, daß er die beiden Risalite an der Nordseite in der gleichen Entfernung voneinander angeordnet hat wie an der Südseite. So springt gewissermaßen an der Nordostecke über den geschlossenen Hauptbau nur noch ein dreieckiger Anbau vor, und dieser konnte an der gefährlichen Nordostecke selbst nun auch in einem polygonalen Abschluß enden. Am schlichtesten ist naturgemäß die Rückfassade nach der Stadtbahn zu gegliedert. Hier sind die Pilaster glatt durchgezogen; an Stelle der Fenster im Obergeschoß gibt es hier, wie auf der Nordseite, nur viereckige Felder. Ein





Kupfergraben-Front.

Mittelrisalit erscheint der Fassade vorgeklebt: vier Halbsäulen tragen einen leeren Giebel, in dem Mittelfelde das Bronzemedaillon des Kaiser Friedrichs zwischen zwei ornamentalen steinernen Adlern und darunter die Tafel mit der Inschrift: »Kaiser Wilhelm II. dem Andenken Kaiser Friedrichs III.«

Den Hauptnachdruck hat der Architekt naturgemäß auf die Ausbildung der Westspitze seiner Halbinsel legen müssen. An einer Stelle, die die denkbar ungünstigste für eine Fassade war, mußte er eine solche errichten, und er hat auch erst die Vorbedingungen zu einer solchen schaffen müssen: den Vorplatz, die gleichmäßigen Zugänge und den Standpunkt für die Betrachtung der Fassade. Es ist an diesem Punkte eine Unsumme von Nachdenken, künstlerischer Überlegung und technischer Berechnung verschwendet, um zuletzt doch nur eine halbe Wirkung zu erzielen.

Man erhält die volle Wirkung erst, wenn man sich die gesamten Fassaden — die der Spitze und die der Seiten — gewissermaßen aufgerollt vorstellt. Diese Hauptfassade wendet sich im Grunde einer sehr unerfreulichen Gegend zu. Die Kasernen links, die Kliniken rechts — der Zugang erfolgt durch ziemlich gleichgültige Straßen. Man kommt an dieser Fassade und damit auch an diesem Museum nicht vorbei, muß nicht vorbei — man muß erst den Weg zu ihm sich suchen; die Fassade hat nicht einmal einen Augenpunkt, von dem sie gesehen werden will, gesehen werden soll, — und der Umstand, daß das Leibpferd des Kaisers Friedrich dem, der die Fassade aus angemessener Entfernung betrachten will, seine breite Kehrseite zudreht, scheint von solcher Würdigung des Ganzen eher abzuraten. Das sind Schwierigkeiten, mit denen die große Künstlerkraft des Architekten ganz vergeblich kämpfte. Die einfache Klarheit seiner Marstallfassaden konnte er hier an dieser verlorenen Ecke nicht erreichen.

Das den ganzen Bau krönende Gesims zieht sich auch im Halbrund um diese abgerundete Westecke. Sechs Dreiviertelsäulen treten den Mauerflächen vor, zwischen ihnen öffnen sich sieben Bogen, von denen die mittelsten drei als mächtige Portale ausgebildet sind, zu denen sechs Stufen emporführen. Die Fenster des Obergeschosses liegen in einer reicheren barocken Umrahmung, darüber eine Kartusche, von der stilisierte Lorbeerkränze herunterhängen, vor jedem der oberen Fenster ein Balkon mit einer steinernen Balustrade auf einer weitausladenden Platte, die nicht auf Konsolen, sondern auf einer Art von Triglyphenglied sitzt. Jeder der Zwickel wird durch ein Löwenfell gefüllt, während der mächtige Löwenkopf sich gerade über dem Scheitel der Bögen im Schlußstein erhebt. Alles ist an dieser Fassade kräftig, einfach und groß gehalten. Das Hauptgesims wirkt, da die Mauerflächen darunter weiter zurücktreten als auf den Langseiten, viel saftiger und wuchtiger. Die glatten Abschlußgeländer auf der Seite bereiten geschickt auf die drei Eingänge vor. Die Bekrönung der Balustrade bilden hier auf den einzelnen Pfeilerchen große allegorische Gestalten, die die einzelnen Künste vergegenwärtigen. Über dem Haupteingang begrüßen naturgemäß Malerei und Plastik den Besucher. Es sind Gestalten von klaren und sicheren Umrissen, geschickt auf das Fernbild berechnet, barock und doch modern, ohne Koketterie und ohne aufdringliches Pathos. Die Schöpfer des gesamten plastischen Schmuckes sind die Bildhauer Vogel und Wiedemann, die schon an Wallots Reichstagshause mitgearbeitet hatten. Hinter dieser Balustrade steigt dann, unmittelbar über der Vierung des großen Treppenhauses errichtet, die Hauptkuppel auf. Der Tambour ist durch Doppelpaare von Pilastern gegliedert, die in leicht geschwungenen Voluten auslaufen, wie sie seit der Schule Vignolas in der italienischen Hochrenaissance üblich sind, zwischen ihnen große ovale Fenster. Das obere Gesims ist um diese Pilasterpaare herum verkröpft. Auf der kupfernen Kuppel erscheint diese Gliederung fortgesetzt; die Zwischenfelder sind nur nach innen abgesetzt und unten mit Tropfen abgeschlossen, sehr kleine Fenster in barocker Umrahmung mit Königskronen, auf dem glatten Abschlußgeländer etwas kleinlich wirkende dekorative Vasen. Dieser Hauptkuppel entsprechend erhebt sich auf der Rückseite über dem kleineren Treppenhaus eine kleine Nebenkuppel, die aber auf der Ansicht von der Museumsinsel her die ganze Fassade beherrschen muß.

In einem stumpfen Winkel führen von der neben dem Schloß Monbijou neu durchgebrochenen Straße und vom Kupfergraben zwei neue Brücken auf die Spitze der Museumsinsel zu, die eine auf einem, die andere auf zwei Bogen ruhend. Die Bogen sind leicht gedrückt, die Fahrbahn mäßig gehoben. Schlichte, durchbrochene Balustraden mit Pfeilern dazwischen geben die Umrahmung. Im Scheitel des Bogens eine Kartusche mit einem weiblichen Haupt. Mit einem reichen Grundriß springt in dem stumpfen Winkel der Sockel des Kaiser-Friedrich-Denkmals weit in das Wasser vor. Alle Formen sind hier als Vorbereitung auf das plastische Werk gedrungen und massiv gehalten, keinerlei reicher Schmuck an dem Unterbau, nur an der Spitze eine große Kartusche mit einem Adler, der Königskrone, zur Seite je ein männliches bärtiges Haupt. Von dem mächtigen hochgezogenen Sockel, der in einfachen und klaren Linien nur mäßig gegliedert aufsteigt, grüßt dann nach dem Museum herüber die schlichte Heldengestalt des Kaisers Friedrich, die letzte große Schöpfung des Müncheners Rudolf Maison. Schon gegenüber den Skizzen und dem Hilfsmodell im Atelier ward den Besuchern seltsam klar, wie dieser Künstler, den es in seinem schrankenlosen Naturalismus zu so unruhig bewegten Vorwürfen und fast unplastischen Motiven trieb, dort, wo er monumentale Wirkung anstrebte, solch große Ruhe und Einfachheit bewahren konnte. Noch klarer und imposanter erscheint jetzt der eherne Reiter auf dem mächtigen geradlinigen Sockel in seiner monumentalen Größe. Nur die Beziehung zu dem Museum selbst vermißt man schmerzlich. Wenn der Reiter nicht, was man ja zunächst im Zusammenhang der ganzen Gruppe



DAS GROSSE TREPPENHAUS

vielleicht erwartet, was aber bei dem Mangel eines Aufstellungspunktes für den Beschauer eine Unmöglichkeit war, *vor* dem Bau stand, so hätte irgend eine innere Verbindung zwischen dem Kaiser und der idealen Stätte, die seinen Namen für alle Zeiten tragen soll, gegeben werden müssen. Aber es ist nur das Bildnis des siegreichen Generalfeldmarschalls: nichts mahnt hier an den hochgemuten und begeisterten Schutzherrn dieses Hauses der Schönheit.

Bei der schwierigen Form des Grundrisses, der in etwa ja dem des Museums für Völkerkunde gleicht, galt es nun zunächst eine Orientierung zu schaffen durch eine Hauptachse, auf die die einzelnen Trakte mündeten, die die Verbindung zwischen ihnen darstellte, die zugleich auch gewissermaßen die Repräsentationsräume des Baues enthielt. Diese Hauptorientierung wird durch die goldene Achse dargestellt, die durch das ganze Dreieck hindurch gelegt ist, von dem großen Treppenhause zu dem kleinen führt und in der Mitte die sogenannte Basilika aufnimmt. Es gehört zu den charakteristischen Eigenschaften dieser Gruppe von Museumsbauten, zu denen auch das Kaiser-Friedrich-Museum gehört, und als dessen letzter, vielleicht höchster Typus es erscheint, daß die Repräsentationsräume, vor allem die Treppenhäuser, einen so außerordentlich breiten Raum einnehmen. Bei dem Ihneschen Bau darf man von den beiden Treppenhäusern wenigstens sagen, daß sie, jedes für sich, bedeutende und klar durchdachte künstlerische Leistungen sind.

In dem großen Treppenhaus, zu dem man aus dem gewölbten Umgang durch eine schmale Vorhalle von der Hauptfassade tritt, öffnet sich der Blick sofort auf den aus dem Viereck durch Pendentifs in das Rund übergeführten Kuppelraum selbst. Halbkuppeln lehnen sich auf beiden Seiten an, in der Hauptachse rechtwinkelige Räume mit Tonnengewölben. Der ganze Raum ist in Weiß und Hell gehalten, nur die Gewände in dem Erdgeschoß neben den Treppenläufen, die Säulen, die die Treppen und die eingebauten Galerien tragen und die Pilasterpaare, die die Wandflächen in den Seitenapsiden gliedern, sind in rötlichem Stuckmarmor ausgeführt und tragen vergoldete Kupferkapitäle. Die Kuppel selbst, die durch ein feingegliedertes Oberlicht ihre Hauptbeleuchtung erhält, ist ganz schlicht in acht glatte Felder zerlegt, die Rahmen nur mit Rosetten besetzt. In den vier Pendentifs viermal der brandenburgische Adler auffahrend und Spruchbänder tragend mit den Wahlsprüchen der Hohenzollern; von jedem hängt die Kette des Schwarzen Adlerordens hernieder, die den Zwickel füllt. In der inneren abgeschrägten Seite der Eckpfeiler unter diesen dann vergoldete Bronzemedaillons mit den Bildnissen der vier Hauptförderer der Sammlungen, des großen Kurfürsten, Friedrichs des Großen, Friedrich Wilhelms IV., Friedrichs III. Ein kräftiges Hauptgesims, scharf profiliert, aber nur mäßig um die Wandgliederung verkröpft, zieht sich durch den ganzen Raum. Man erwartet zunächst wohl beim Betreten des Raumes den Zugang zur Freitreppe gerade vor sich zu haben. In zwei geschwungenen Bogen hätte man dann die Höhe des ersten Stockwerkes erklommen und hätte hier durch eine monumentale Tür in der Mittelachse den hinter dem Treppenhaus gelegenen, mit den Raphaelschen Tapeten jetzt gefüllten langgestreckten Saal betreten, aus dem wieder der Zugang in die verbindenden Seitentrakte möglich gewesen wäre. Dieser Gedanke ist aber aufgegeben worden, bewußt aufgegeben, aber man möchte sagen: leider aufgegeben. Die Treppe führt auf beiden Seiten wieder nach der Front zu. Man tritt von der mittleren Galerie auf den oberen Umgang heraus und betritt von dieser aus die lange Reihe der schmalen und gleichmäßigen Kabinette, die sich auf beiden Seiten unmittelbar am Wasser hinziehen. Es ist ein etwas seltsamer Eindruck, wenn man in diesem prunkhaften Treppenhause aufgestiegen ist, dann in die vornehme weiße obere Vorhalle tritt und sich zuletzt plötzlich am Ende dieses Korridors vor zwei sehr schlichten, nur 1,40 m im Lichten messenden Türen sieht, die in ziemlich dunkle Räume führen, — den alleinigen Zugängen zu der Reihe der Gemäldesäle. Maßgebend bei dieser Umgestaltung des Grundrisses war der Wunsch, die Besucher zu zwingen, die Kabinette in historischer Folge zu besuchen, bei den frühesten Werken, die in jedem der Flügel dem Treppenhause zunächst aufgestellt sind, zu beginnen und von dort aus weiter zu schreiten, während man sonst das Publikum in der Mitte der langen Galerie entladen hätte. Aber es will vielen scheinen, daß man hier um dieses pädagogischen und polizeilichen Zweckes willen doch allzuviel von dem Künstlerischen und dem Praktischen aufgegeben hätte.

Wenn man das Treppenhaus als eine Schöpfung für sich betrachtet, fällt dieser Gesichtspunkt natürlich weg. Die beiden Treppenläufe münden auf eine von drei Bogen getragene Galerie. Ihr gegenüber ist auf Säulen toskanischer Ordnung eine geradlinige Empore angeordnet. Über der Empore, wie über dem mittleren Treppenlauf, flankiert von gekuppelten Halbsäulen große Portale, überdeckt von gebrochenen und geschwungenen Giebeln, auf denen die allegorischen Figuren der einzelnen Künste gelagert erscheinen, in der Mitte jedesmal eine große vergoldete Kartusche. Unter diesem Prachtportal öffnet sich nach Osten hin über der Galerie eine ganz kleine, fast verkümmerte Tür, die den Zugang zu dem Tapetenraum vermittelt. In der Mitte des Raumes erhebt sich auf dem alten Sockel (der bei der Umgestaltung der Schloßbrücke erneuert ward) eine galvanoplastische Nachbildung von Schlüters Großem Kurfürsten, trotz der fremdartigen Umgebung und des zur Zeit noch unerfreulichen kupferfarbenen Metalls immer von der gleichen monumentalen Wirkung. Freilich frägt man sich, wozu eigentlich der Große Kurfürst hier steht, da man doch in zehn Minuten die lange Brücke erreichen kann, auf der das Schlütersche Original mit seinen doch unlöslich damit verbundenen gefesselten Trabanten steht.

Durch einen schmalen fünfteiligen Raum, der im Erdgeschoß mit einem fast flachen gedrückten Tonnengewölbe überspannt ist, betritt man dann die so-



DAS KLEINE TREPPENHAUS

genannte Basilika, einen 30 Meter langen, 17 Meter breiten und 16 Meter hohen Raum, der zugleich eine Art Lunge des ganzen Gebäudes darstellt und daher auch der Festsaal des Museums ist. Man muß freilich alle Erinnerungen an basilikaähnliche Gebäude hier hinter sich lassen. Die einfachen toskanischen Hallenkirchen mit flachen Nischen an den Seiten, die gewissermaßen verkümmerte Kapellen darstellen, wie sie sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts finden, haben hier das Muster abgegeben und Pate gestanden, etwa San Francesco unterhalb San Miniato zu Florenz; im Außenbau haben für die gestreckten Voluten wohl wieder die Bauten Vignolas und Scamozzis als Vorbilder gedient. Man betritt den Bau von der Apsis aus durch ein rundbogiges Tor, das von außen in rotem Marmor eingefaßt, innen von zwei schwarzen Säulen mit korintischen Kapitälen flankiert ist. Die Empore, die die ganze Apsis füllt, hat eine flache Decke und ruht mit drei Bögen auf zwei alten Säulen von grauem Marmor. Eine Balustrade mit sehr dünnen und schlanken Balustern schließt die Empore ab; darüber öffnet sich der Blick in die Halbkuppel, die mit vertieften Kassetten verziert ist, in der seltsamerweise auf stumpfem blauen Ton aufgemalt sich große Rosetten befinden, in der Mitte ein Muschelornament mit einem Lorbeerkranz. Das Tonnengewölbe ist ganz ungegliedert, nur durch vier Gurte zerschnitten, auf jeder Seite unter dem sehr reichen Gebälk fünf Nischen unter fein profilierten Bögen. Vor die vorderen Stirnseiten der Mauerpfeiler treten Pilaster, um die das weit ausladende Gesims herumgeführt ist. In der Mitte der Rückwand, dem kleinen Treppenhaus zugewendet, ein großes Schauportal. Über der rundbogigen Tür ein Balkon, auf den sich eine Tür mit reicher schöner Deckplatte öffnet. Der ganze Raum hat wohl am stärksten von allen Innenräumen des ganzen Museums italienischen Charakter. Die Gesamtwirkung ist eine sehr feine und ruhige; das warme Graubraun des Steines geht vortrefflich mit den weißlich gesprenkelten Putzflächen in den Nischen und an der Decke zusammen, und auch die blaugraue Malerei in der Apsis gliedert sich hier glücklich ein. Auch die Profilierung ist von hoher Feinheit und Zartheit.

Am Schluß der goldenen Achse schließt sich nun endlich der hintere Kuppelraum an, der das zweite kleine Treppenhaus enthält. Es trägt am stärksten von allen Teilen des Baues friederizianischen Charakter. Das Stadtschloß zu Potsdam und Schloß Sanssouci haben hier einzelne Motive abgegeben. Ein runder Raum, in dem in der Mitte mit geschwungenen Wangen ein Treppenlauf aufsteigt, der sich dann von dem mittleren Podest in zwei Läufen an der Wand hinzieht, um oben wieder auf eine gemeinschaftliche Galerie zu münden. Der Raum im Erdgeschoß ist ziemlich kahl, nur die drei Türöffnungen sind in grauem Marmor ausgeführt, die Wangen der Treppenläufe selbst in echtem grauen Marmor, über ihnen die Wandflächen, die nur leicht durch Streifen gegliedert sind, in dunkelrotem Stuckmarmor. Der Tambour des oberen Kuppelraumes ist durch zehn Nischen belebt, die durch Paare von glatten Pilastern mit Basen und jonischen Kapitälen aus vergoldeter Bronze getrennt sind. Ein fein profiliertes Gesims zieht sich darüber hin, über ihm steigt unmittelbar die zehnteilige Kuppel auf. Hier ist auch im Gegensatz zu der großen Kuppel die Fläche selbst reicher detailliert: die Felder sind kassettiert, in ein jedes ist ein ovales Fenster eingeschnitten, Kartuschen, Konsolen und Trophäen sind geschickt und maßvoll als Dekorationsmotive hinzugenommen. In dem Tambour herrscht noch der Stuckmarmor vor. Die zehn Nischen zeigen einen gelben speckigen Fonds, die Wandflächen sind rotbraun, doch geht auch hier durch die Rahmen und die architektonischen Glieder das Weiß als leitende Farbe hindurch, das dann oberhalb des Hauptgesimses in der Kuppel selbst vollständig dominiert. Einen glücklichen Schmuck hat das Treppenhaus gefunden durch die Statuen von sechs der friederizianischen Feldherren von Schadow und seinen Genossen, die ursprünglich auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin aufgestellt waren und 1862 durch Bronzekopien ersetzt worden sind; sie sind aus dem Kadettenhause in Großlichterfelde, wo sie bisher standen, hierher übertragen. Es sind der Fürst Leopold von Anhalt-Dessau, Generalfeldmarschall von Keith, Seidlitz, Ziethen und dann die wunderlichen, im römischen Kostüm dargestellten Figuren des Generalleutnants von Winterfeldt und des Generalfeldmarschalls Grafen von Schwerin, die nicht durch Kopien auf dem Wilhelmsplatz ersetzt, sondern nach neueren Entwürfen von Kiß im Zeitkostüm ausgeführt sind. In der Mitte endlich hat eine Kopie des schönen Marmorbildes vom alten Schadow aus Stettin Platz gefunden, der hier mitten unter seinen Generalen erscheint. Auf den runden Sockeln am Fuße der Treppenwange treten dann die bekannten Marmorfiguren des Merkur und der Venus von Pigalle aus Sanssouci hinzu. Der Raum scheint in den Verhältnissen, wie in dem Maßstab der Details ganz auf diese plastischen Werke zugeschnitten, — und doch sind sie als Geschenke des Kaisers erst hinzugekommen, als das Treppenhaus im Rohbau schon fertig war. Auch Durchblicke und Einblicke sind hier von einer sorgfältig berechneten und glücklich abgewogenen Wirkung.

Wenn man den Bau als einheitliche Anlage übersieht, so fällt als schlimmster Mangel die Unübersichtlichkeit des Grundrisses auf. Sie erklärt sich zum Teil aus der verzwickten Grundfläche — alle Schwierigkeiten konnten hier eben nicht überwunden werden. Es wird für einen jeden Besucher viel, recht viel Zeit brauchen, ehe er sich zurechtfinden wird. Hier waren die alten rechteckigen Museumsgebäude mit ihrem Normalgrundriß sogar besser daran: dort konnte man bei einem einzigen Rundgang alle Räume bequem durchmessen. Wer könnte aber im Kaiser Friedrich-Museum nach einem solchen Umgange — denn von einem eigentlichen Rundgang darf man hier gar nicht mehr sprechen — einen Eid darauf ablegen, daß er wirklich alle Räume betreten habe? Nun wird man entgegnen: Dazu sind die Grund-



BLICK IN DIE BASILIKA

risse im Führer da. Aber in den Händen von wie viel Besuchern finden wir denn die Führer, wie viel Käufer können überhaupt einen Grundriß lesen — und erhöht es den ästhetischen Genuß übermäßig, wenn man wie auf einem Ritt durch kupiertes Terrain allerorten Generalstabskarte und Kompaß ziehen muß? Böse Menschen sprechen von Rettungsstationen des Roten Kreuzes für verzweifelte Verirrte, die vergeblich den Ausgang in diesem Labyrinth suchen (ach nirgendwo, in keinem der Museen ist an eine Stätte der leiblichen Erquickung gedacht) — und wie oft werden die Aufseher den Wegweiser machen müssen auf die Frage: Wo komme ich zum Ausgang? Wo geht der nächste Weg zum Rubenssaal oder zu den Spaniern?

Unsere modernen Kunstausstellungsgebäude haben ja gezeigt, daß die Räume, die nicht direkt in der Zirkulation der Masse liegen, am glücklichsten und intimsten wirken und am besten für stillen und beschaulichen Kunstgenuß geeignet erscheinen. Das hatte am schönsten wohl Friedrich Ratzel in seinem Karlsruher Kunstausstellungsgebäude erreicht. Im Kaiser Friedrich-Museum ist es nun vielleicht ein Mißstand, daß die Zirkulation gerade durch die kleinen Kabinette mit den allzu engen Türen erfolgen muß, die doch mit ihren feinen Kabinettstücken gerade zum Genuß für zurückgezogene Beschauer einladen sollten, während die großen Säle mit den zum Teil derberen Stücken von dem sich vorwärtsschiebenden Publikum frei bleiben. Wie wird an Sonn- und Festtagen in den schmalen ersten Kabinetten neben dem großen Treppenhaus sich die Menge stauen. Und auch hier empfindet man wieder das Mißverhältnis zwischen dem Hauptkuppelraum und den Räumen, zu denen diese Treppen direkt führen — es liegt in dieser Architektur eine gewisse Ähnlichkeit mit den Berliner Zinshäusern, in denen die prunkvollen Treppenhäuser auf enge und dunkle Korridore führen. In der Wirklichkeit wird das Publikum diese Prachttreppe, die *hinter* dem Rücken des Eintretenden aufsteigt, eben gar nicht benutzen — es läuft, wie selbstverständlich, gerade aus und steigt dann im kleinen Treppenhaus in die Höhe, um die historische Folge — von hinten mit dem 18. Jahrhundert zu beginnen.

Die Lichtzuführung zu den Räumen ist auf das Sorgsamste erwogen und ausprobiert worden. Die Seitenbeleuchtung im Erdgeschoß erfolgt durch hinreichend große rundbogige Fenster, die bei starker Bestrahlung durch von unten aufzuziehende Vorhänge geschlossen werden können, so daß nur noch durch das Bogenfeld von oben ein Licht in den Raum fällt. Im ersten Geschoß haben alle Haupträume Oberlicht. Die langen Galerien mit den kleinen Kabinetten haben Seitenlicht, die der Südseite (wo die deutschen und niederländischen Bilder hängen) haben außerdem noch Oberlicht. Die Anlage des Oberlichtes ist nach den Erfahrungen am Pergamon-Museum geschehen (Hasak hat sie und ebenso seine Erfahrungen über Heizung und Arrangement in den »Berliner Blättern für Architektur und Kunsthandwerk« in den beiden letzten Jahren veröffentlicht). Man hatte in dem eben fertig gewordenen Pergamon-Museum probeweise einen Saal geschaffen, der dem der Raffaelschen Tapeten im Kaiser Friedrich-Museum entsprach, und die Tapeten selbst dort zur Ausprobierung des Maßes der Lichtzufuhr und des Winkels der Bestrahlung provisorisch aufgehängt. Das oberste Oberlicht besteht aus starkem Rohglas mit eingelassenem Drahtnetz: es würde selbst dem schlimmsten Hagelwetter standhalten. Mit Rücksicht auf die verschiedenen Gruppen von Gemälden sind im oberen Stockwerk vier verschiedene Arten von Heizkörpern für die Warmwasserheizung angeordnet — in den Wänden, unter den Fenstern, im Fußboden und nur in den großen Sälen des Quattrocento unter den leidigen freistehenden Sitzkästen in der Mitte.

In der Architektur der Fassaden, die in Sandstein von der Heuscheuer und aus Niederschlesien durchgeführt ist, wirken die schweren, kräftigen Profile mit berechneter Wucht — im Inneren zeigt die Profilierung oft genug die Spuren des überhasteten Baubetriebs. Wie derb sind viele der Decken in den italienischen Kabinetten behandelt — wie schwer behauptet sich so eine moderne Kassettendecke mit den aufdringlichen, viel zu schweren Rosetten neben den feinen alten Kassettendecken mit ihren so sicher abgemessenen Verhältnissen und ihren dezenten Tönen — und wie lieblos sind die Türgewände, die gleichmäßig in der ganzen Flucht dasselbe aus dem Stein ins Holz übersetzte schwere Profil zeigen: die Nachbarschaft der dem Bau eingefügten alten florentinischen und venetianischen Portale ist hier eine sehr gefährliche. Man tut angesichts dieser großen und kleinen Mängel dann gut, sich zu erinnern, daß die Hauptsache in einem Museum doch immer die ausgestellten Kunstwerke sind.

PAUL CLEMEN.

II. DIE NEUAUFSTELLUNG UND IHRE GRUNDSÄTZE.

Im Katalog zu der im Jahre 1883 in Berlin veranstalteten Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Privatbesitz war ein Abschnitt aus einer Denkschrift abgedruckt, in der die Kronprinzessin Viktoria selbst, aus den Besprechungen ihres Freundeskreises heraus, diejenigen Grundsätze aufgezeichnet hatte, die für eine Erweiterung der Museen und für eine künftige Neuordnung der Sammlungen maßgebend sein sollten.

»Die Frage der Erweiterung der Königlichen Museen und der eingreifenden und kostspieligen Veränderungen, die getroffen werden sollen, regt unwillkürlich den Gedanken an, wie die schönen Sammlungen nicht nur am praktischsten und übersicht-



MARTIN SCHONGAUER. DIE ANBETUNG

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN



lichsten, sondern auch am schönsten aufgestellt werden können.

Bisher scheint man in den Aufstellungen von Kunstsammlungen innerhalb von Museen immer nur den Standpunkt der Wissenschaft zur Richtschnur genommen zu haben. Die strenge Klassifizierung, die Trennung der bildenden Künste ist immer aufrecht erhalten worden. Dies scheint doch für das unendlich wertvolle Kunstmaterial ein etwas einseitiger Standpunkt. Statuen und Bilder sind etwas anderes, als die Gegenstände eines Naturalienkabinetts. Sollten unsere Museen große Bildungsschulen für das Publikum sein, so können sie in zweifacher Weise bildend und zivilisierend wirken: einmal durch die gebotene Möglichkeit zu eingehendem Studium, und zweitens durch die Darstellung des wahrhaft Schönen in möglichster Vollkommenheit. Daher will es scheinen, als ob die kostbaren Originale, von Meisterhand geschaffen, ihren Zweck, durch ihre Schönheit zu wirken, nicht erfüllen, wenn sie bloß als Nummer in der Sammlung oder Exemplar dieser oder jener Schule, dieses oder jenes Meisters aufgestellt sind. Erreichen, daß sie ihrem Werte nach, im Sinne des Künstlers, der sie geschaffen hat, in möglichst schöner Umgebung und Beleuchtung auf den Beschauer wirken, heißt erst wahren Nutzen aus ihrem Besitz ziehen. Man bedauert oft geradezu, Kunstwerke, die man früher in Palästen und Kirchen gekannt hat, nun in den Galerien nüchtern fortgestellt oder in Reihen an der Wand geordnet zu sehen, während sie als Schmuck eines schönen Raumes prangen und auf uns wirken sollten durch ihre Schönheit, die nun in der Masse verborgen wird. Ähnlich ergeht es den Altären, Bildern und Grabdenkmälern, welche aus den Kirchen entfernt, einen bis zur Unkenntlichkeit verminderten Eindruck in den Sälen eines Museums machen, die häufig mehr oder minder den Räumen eines Hospitals nicht unähnlich sind.

Was macht den Besuch eines Museums für Laien so unendlich ermüdend, und warum verwirren sich in der Erinnerung die Eindrücke des Gesehenen so störend bei dem nach Kunstgenuß durstenden Besucher? Weil die Masse des zu Betrachtenden so aufeinandergehäuft, als Ganzes so wenig schön ist, daß man gezwungen ist, sehr scharf zu sehen, um all die Schönheiten der einzelnen Kunstwerke recht gewahr zu werden; eine Arbeit, die nur dem sehr geübten Auge gut gelingt. So gehen wir an einer Menge der herrlichsten Dinge allzu rasch vorbei, weil man den Wald vor Bäumen nicht mehr sieht.

Kann aber einer nationalen Baukunst eine schönere und sympathischere Aufgabe werden, als die herrlichen Kunstwerke vergangener Zeiten richtig zur Geltung zu bringen? Sollen denn die Museen nur Speicher sein, worin die Schätze weggestellt sind, die man mit so ungeheueren Kosten, großer Mühe, Geschick und Wissen gesammelt hat? Sollte man nicht ebenso glücklich aufstellen als sammeln können im Sinne der ausübenden Künstler, die ihren Rat ja im Interesse der älteren Kunst gewiß gern gewähren werden. Ein grauer Stuck- oder Steinraum, angefüllt mit häßlichen Postamenten und grauen Statuen, ist für niemand ein erfreulicher Anblick. Ein großer viereckiger Raum mit kleinen, noch so wertvollen Bildchen bis zur Decke tapeziert, ist nicht schön und macht keinen Eindruck. Es darf nicht verkannt werden, wie viel schon nach dieser Richtung hin geschehen ist, es ist aber noch lange nicht genug. Könnte man nicht ein herrliches und harmonisches Ganzes herstellen, wenn man Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs in schöne Räume zusammenstellte, in welchen auch geschmackvolle Vitrinen zur Aufnahme von Medaillen, Gemmen usw. ihren Platz fänden?

Würden nicht die Raffaelschen Wandtapeten mit einigen Hauptstücken der Renaissance-Skulptur und vielleicht einem echten alten Plafond und einigen vornehmen Möbeln einen herrlichen Eindruck machen und pietätsvoller aufgehoben sein, als in ihrer jetzigen Stellung?

Das oben angedeutete Prinzip der möglichst künstlerischen und günstigen Aufstellung von Kunstwerken scheint sich auf unseren modernen Ausstellungen immer mehr Bahn zu brechen. Da ist denn zu hoffen, daß die Museen sich ihm nicht ganz verschließen und die berechtigten Anforderungen der Künstler und Kunstliebhaber nach dieser Richtung berücksichtigen werden. — Natürlich ist es nicht möglich, alle Kunstwerke unserer Museen so aufzustellen; aber es kann doch mit den besten geschehen, so daß mehrere Säle nach Art der »Tribuna« für die einzelnen Hauptschulen entstünden. Könnte man den übrigen wenigstens teils Nordlicht, teils eine Beleuchtung von oben in nicht zu hohen Räumen sichern, so wäre schon das Nötigste erreicht. Wäre dann weiter möglich, eine noch strengere Auswahl zu treffen, sowie auf manches gute und kunsthistorisch interessante Stück zugunsten der Provinzialmuseen zu verzichten, würden endlich die schlechtesten Rahmen ganz verbannt, so würde der gesamte Effekt und Wert der Galerie nur noch zunehmen.

Das schönste Ziel wäre wohl ein ganz neues Gebäude für die Bildergalerie und die Renaissance-Skulpturen nach oben erwähntem Prinzip.

Je mehr man anfängt, die Werke vergangener Zeiten zu würdigen und ihren wahren Wert zu erkennen, desto pietätsvoller müßte man mit ihnen umgehen, desto mehr ihnen Geltung verschaffen« —.

Alle Kunstwerke der alten und der neuen Zeit, der hohen oder der angewandten Kunst, der Malerei oder der plastischen Darstellungsweisen sind, wenn nicht für einen bestimmten Raum, so doch für eine bestimmte Gruppe oder Gattung von Räumen geschaffen worden — und sicher kein einziges für einen Speicher, für die Einreihung in endlose Serien gleichartiger Werke, für die gleichmäßige Tapezierung der Wandflächen von Korridoren. Die alten fürstlichen Kunstkammern, aus denen die heutigen hauptstädtischen Museen zum größten Teil herausgewachsen sind, waren da noch besser dran: sie nahmen ursprünglich nur einzelne Räume der Residenzschlösser ein, denen der wohnliche Charakter immer noch geblieben war: sie waren zunächst möbliert, wenn auch maßvoll

möbliert, wie das vor allem dem italienischen Geschmack des 16. Jahrhunderts entsprach — und die einzelnen Kunstwerke traten dann als Dekoration hinzu: Gemälde, Skulpturen, Tapisserien, Edelmetallarbeiten. Erst die Spätrenaissance hat uns jene vollgestopften Säle geschenkt, in denen in drei und mehr Reihen die Bilder an den Wänden übereinander hängen. Der Palazzo Pitti in Florenz zeigt noch heut dies System, die Wandfläche bis unter das Abschlußgesims mit Bildern gleichmäßig zu decken. Die fürstlichen Galerien und Privatsammlungen des 17. Jahrhunderts sind hierin noch weiter gegangen — es läßt sich kaum etwas Unglücklicheres und für die Bilder Verhängnisvolleres denken als jene Antwerpener und Brüsseler Bilderkammern, wie wir sie aus den Gemälden der vlämischen Kleinmeister kennen: sie erinnern an Watteaus Firmenschilder Gersaints — aber Gersaint war eben zunächst Bilderhändler und dann erst Liebhaber. Es ist das System der Magazinierung in einem großen Bilderladen, das wir in all diesen Galerien vor uns haben. Das 18. Jahrhundert hat dann den Begriff der »Galerie« geschaffen: die Bilder hatten eine Wanddekoration für die endlosen Flächen der Festsäle zu bilden — und die längste aller solchen Galerien im engeren Sinne, die den Louvre mit den Tuilerien verband, hat wohl nie besser ihrem Zweck gedient, als da im Jahre 1812 bei der Heirat zwischen Napoleon und Marie Louise der cortège nuptial aus dem Salon carré sich in feierlichem Zug durch sie hindurch nach den Tuilerien begab. Wie wenig geeignet sind die Riesenräume des Louvre für ihre heutigen Zwecke. Ein festes Schloß, ein Palais, eine Vereinigung von Akademien und eine Sammlungsheimstätte, so nennt Alfred Babeau den Bau in seinem Buch über den Louvre — aber die Akademien und die Sammlungen durften hier nur logieren, durften sich nicht wohnlich einrichten. Nachdem die Verwaltung des Louvre jahrzehntelang mit einer gewissen konservativen Starrheit an der überkommenen Einrichtung festgehalten, weht auch dort seit dem Ende des Jahrhunderts ein frischerer Wind, und man hat den Versuch gemacht, wenigstens eine Reihe von Kunstwerken in einer Umgebung vorzuführen, die der ursprünglichen ähnelt — aber



KABINETT DER SAMMLUNG JAMES SIMON

der Architekt Redon, der den neuen Rubens-Saal in der von der Kommune zerstörten Salle des Etats hergestellt hat, hat darauf verzichtet, die Architektur des Saales im Palais Luxembourg nachzuahmen und hat dafür eine ganz freie eigene Architektur gegeben. Und doch waren die Museen, die gezwungen waren, sich in alten Fürstensitzen einzuquartieren, in einem Punkte noch gut dran: sie fanden wenigstens einen würdigen Rahmen für die Bilder, eine Umgebung, in der sich wenigstens eine große Gruppe von ihnen zu Hause fühlen konnte. Das Schlimmste hat das



ROSSELLINO-SAAL MIT DEM BLICK AUF BENEDETTO DA MAIANOS GROSSE STUCK-MADONNA

beginnende 19. Jahrhundert geleistet mit seinen verzweifelt nüchternen, kahlen, weiß-grauen Räumen, in denen die alten Kunstwerke wie Könige im Exil erschienen.

Seit dem Wiedererwachen, oder eigentlich seit dem Erstarken des Sinnes für das Malerische in der Gesamtanordnung von Innenräumen ist nun auch der Wunsch immer stärker und lebhafter geworden, hier Wandel zu schaffen und die Kunstwerke aus ihrer Isolierung zu erlösen, sie einander wieder zu nähern und sie in eine Umgebung zu versetzen, die wenigstens annähernd die Stimmung wieder zu schaffen suchte, die jene an ihren alten Plätzen ausgestrahlt hatten.

Goethe führt schon im Jahr 1815 die ersten schüchternen Versuche nach dieser Richtung in den bescheidenen westdeutschen Kunstkabinetten an: »Alle die aus den Kirchen genommenen Kunstwerke«, sagt er, »erschienen in Privathäusern nicht ganz am Platz; daher der heitere, erfinderische Geist der Besitzer und Künstler an schickliche Umgebung dachte, um dem Geschmack zu erstatten, was der Frömmigkeit entrissen war.« Als in den siebziger Jahren die Bewegung für das deutsche Kunstgewerbe mit erneuter Stärke einsetzte, suchten die Ausstellungen die gesamten Schöpfungen der hohen und angewandten Kunst in malerischen Bildern zu vereinigen — vielleicht hat die Ausstellung von »Unserer Väter Werke«, die Gedon und seine Freunde in München geschaffen, hier den stärksten Anstoß gegeben. Für die Aufstellung von Gemälden und Skulpturen erschienen dann die fürstlichen Privatsammlungen des Südens, denen eben der Charakter des Wohnlichen nicht ganz genommen war, als Vorbilder. Eine Reihe solcher Sammlungen sind erst in der letzten Zeit öffentlicher Besitz geworden: die Galerie Brignole-Sale und die Schätze des Palazzo Bianco und Palazzo Rosso in

Genua, das Museum des Fürsten Filangeri in Neapel, die Gründung Querini Stampaglia in Venedig. Am glücklichsten wirkt aber heute noch das Museo Poldi Pezzoli in Mailand, die Stiftung des Don Giacomo Poldi Pezzoli, zumal seit die ordnende Hand eines feinen Kenners hier mit sicherem Geschmack etwas Ruhe in die allzu bunten Räume gebracht hat. Aber noch immer will das Museum die Wohnung eines reichen Liebhabers sein, die bis in das Schlafzimmer hinein mit Kunstwerken gefüllt ist und den Eindruck erwecken will, als habe der Besitzer nur eben die behaglichen Räume verlassen.

Auch ganz neue private Sammlungen machen den Versuch, die Kunstwerke in ihre alte Umgebung zurückzuversetzen. Das anmutigste Denkmal dieser Gattung von Kunstpalästen ist wohl Hertford House, das wahrhaft fürstliche Geschenk, das 1897 die Witwe von Sir Richard Wallace der englischen Nation gemacht. A palace of fancy, beauty and taste nannte Lord Beaconsfield das Haus — und es ist der Palast eines Grandseigneurs, in den hier alte und neue Kunstwerke verstreut sind. Den Hintergrund und die Umgebung, die Sir Wallace für seine Bilder geschaffen, das Porzellan, die Pendulen und Bronzen und vor allem die unvergleichlichen Möbel aus den Räumen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV., die Werke von Boulle, Gouthière und Riesener, die auf dem Umwege über Rußland in London gelandet sind, — das ist freilich etwas, was heute ein deutscher Museumsdirektor ganz vergeblich hervorzuzaubern trachten würde. Aber Paris birgt im alten gardemeuble noch so viele kostbare und ausgezeichnete Stücke: warum nicht mit ihnen ein klein wenig die allzu große Ruhe und Öde einiger der großen Säle im Louvre unterbrechen?

Die wunderbarste Vereinigung von Architektur und Kunstwerken aller Art zu den glücklichsten Gesamtbildern bietet ein erst vor wenigen Jahren jenseits des großen Wassers entstandenes Museum: Fenway Court, die Stiftung von Mrs. Isabella Stewart Gardner im Fenway-Park zu Boston. Ein mächtiger Palast, der einen venetianischen Hof in sich schließt — den einzelnen Räumen ist mit raffiniertem Geschmack ein einheitlicher Charakter gegeben, aber doch so, daß die Werke der hohen Kunst dominieren. Es gibt einen gotischen (etwas bunt gemischten), einen holländischen, einen chinesischen Raum — und daneben einen Raffael-, einen Tizian-, einen Paolo Veronese-Saal, in denen Originale und Schulbilder in eine wohnliche Umgebung gebracht sind. Das Museum of fine arts, das jetzt neben diesem Palast emporwachsen soll, für dessen Bau die umfänglichsten Studien der neueren Museumseinrichtungen gemacht werden, wird vielleicht einmal für größere systematische Sammlungen ähnliche Ziele verfolgen — und es ist nicht unmöglich, daß es dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten vorbehalten bleiben wird, auch einen ganz neuen Typus für ein modernes Sammlungsheim zu schaffen.

In Deutschland hat beim Neubau des bayrischen Nationalmuseums von Anfang an der Gedanke bestimmend geherrscht, tunlichst geschlossene Kulturbilder zu schaffen. Bei der Möglichkeit, aus einem fast unerschöpflichen Material auszuwählen, bei der Verfügung über Kunstwerke aller Gattungen sind Wirkungen geschaffen worden, die von keinem unserer nordischen Museen erreicht werden. Eines vor allem hat das Museum vor dem Berliner voraus, das den harmonischen und warmen Eindruck der Räume so wesentlich mit bestimmt: das ist die Fülle der kostbarsten Gobelins in geschlossenen Folgen. Max Friedländer hat einmal — bei der Besprechung der Münchener Renaissance-Ausstellung — die beiden Feinde der Kunstwerke bei der Aufstellung charakterisiert: die museologische Nüchternheit und die malerische Willkür. Und, mir scheint, man kann auch in dem Bestreben, Stimmung und Stimmung um jeden Preis zu schaffen, über das Ziel hinausschießen.

Unsere modernen Kunstausstellungen und mehr noch die kleinen Kunstsalons haben ja auch eine Zeitlang dies Nebeneinander von Bildern und Skulpturen mit Möbeln, Stickereien und allen Werken der angewandten Kunst gesucht nnd gefördert. Aber nicht wenige gerade von den ersten Künstlern haben selbst dagegen protestiert: sie fanden, daß ihre Werke, die sie mit Recht als die wichtigeren Kunstschöpfungen ansahen, dann nicht klar zur Geltung kamen — und die heutige Ausstellungstechnik, wie sie etwa in den fast allzu raffiniert ausgeklügelten Arrangements der Sezession und des Hagenbundes in Wien zum Ausdruck kommt, sucht beinahe alles Beiwerk zurückzudrängen, die Kunstwerke möglichst voneinander zu isolieren und sie fast ohne Rahmen im engeren und weiteren Sinne für sich zur Wirkung zu bringen.

All das hatte die Verwaltung der Berliner Museen erwogen und ausprobiert. Seit über zwanzig Jahren, schon seit jener Ausstellung von 1883, für die die Kronprinzessin in der oben angeführten Denkschrift das Programm aufgestellt, ist in jeder der Leihausstellungen und der Gruppenausstellungen, zuletzt noch in der glänzend gelungenen Renaissance-Ausstellung, diese Art der malerischen Aufstellung befolgt worden, und es war einer der Lieblingsgedanken des hohen Protektors der Museen und seiner Gemahlin, auch in dem neuen Renaissancemuseum diesen Plan zur Durchführung zu bringen. Es ist fast alles in jener Denkschrift gesagt, was man auch heute an Wünschen äußern möchte. Und man darf jene Worte billig als eine Art Motto für die Neuaufstellung der Kunstwerke im Kaiser Friedrich-Museum an die Spitze dieses Kapitels stellen. Nicht alle Kunstwerke können in einer so ausgedehnten Sammlung solchermaßen zu malerischen Gruppen vereinigt werden, aber die 73 Räume, die das neue Museum birgt, verlangten nach Abwechselung, die lange Reihe nach Gliederung, nach Unterbrechung.

Zunächst ist dem ganzen Bau der Charakter des Uniformierten in seiner Innenwirkung in etwas dadurch genommen, daß mit den modernen Normalportalen, die nur in den — oft recht kuriosen — Verhältnissen, nicht aber in den Gewänden Verschiedenheit

zeigen, eine Anzahl der köstlichsten alten Portale der italienischen Gotik und der frühen und späten Renaissance, zumal aus Genua und Venedig, abwechseln, die Bode seit Jahren erworben und aufgespeichert hatte. Dazu kommen italienische und niederländische große und kleine Kamine, ein paar alte Decken und Plafonds, einer aus dem Palazzo Grimani, eine venetianische Decke mit eingelassenen Bildern Paolo Veroneses, ein ganzer Raum mit Wand- und Deckengemälden von Tiepolo in fein abgestimmten weichen Tönen: silbergrau auf gelb in weißer Umrahmung. Und endlich sind, in erster Linie für die italienischen Säle, eine große Anzahl von alten niedrigen zumal Florentiner Credenzen, von Sockeln und Piedestals, von Truhen und Sitzbänken beschafft worden, die unter und zwischen den Bildern und Skulpturen aufgestellt sind. Die langen Truhen ersetzen zugleich zum Teil die so wenig glücklichen Schranken, die die Besucher von den Wänden fernhalten sollen. Bode selbst hat als Grundsatz für diese Anordnung aufgestellt: ein Prinzip nicht zu Tode zu hetzen. In einem so großen Museum kann man nicht wirklich wohnliche Räume schaffen wie im Museum Poldi Pezzoli — vor allem, weil der wohnliche Charakter hier eine Lüge sein würde. Nur in dem Kabinett, das James Simon mit seinen auserlesensten Schätzen gefüllt und dem neuen Museum zur Eröffnung übergeben hat, ist ein solcher Versuch gemacht — das könnte wirklich ein Raum aus dem Hause eines privaten Kunstliebhabers sein. Aber diese Kunstkammern, in denen man dann auch das Viel und Allzuviel und selbst ein wenig Bric-a-Brac erträgt, verlangen doch eigentlich auch ihren Herrn, eben den Liebhaber, auf dessen persönlichen Geschmack ein solches Durcheinander gestimmt ist. Man möchte an die Worte denken, die Goethe dem kunstliebenden Kanonikus Pick in Bonn gewidmet hat: dem heiteren geistreichen Mann, der alles und jedes, was ihm als altertümlich in die Hand kam, gewissenhaft gesammelt hat, welches schon ein großes Verdienst wäre. »Ein größeres aber hat er sich erworben«, fährt er fort, »daß er, mit Ernst und Scherz, gefühlvoll und geistreich, heiter und witzig, ein Chaos von Trümmern geordnet, belebt, nützlich und genießbar gemacht hat.«

Was im Kaiser-Friedrich-Museum geleistet ist — und ganz ohne Prätension geleistet ist — ist ein Versuch, ein höchst merkwürdiger und, mir deucht, nachahmenswerter Versuch, die bedeutendsten Kunstwerke nicht nur durch den Ehrenplatz, sondern auch durch eine würdige Umgebung aus der Zahl der übrigen hervorzuheben. Manche der Räume sehen trotz der hier und da aufgestellten Möbel noch etwas kahl aus. Ein wohnlicher, anheimelnder Charakter wird sich eben nie mit einem Male schaffen lassen; man fühlt sich — trotz der alten Möbel — manchmal wie bei einem jungen Ehepaar in der neu eingerichteten Wohnung: auf Tischen und Schränken der Ausstattung stehen die Hochzeitsgeschenke, aber das junge Paar ist noch nicht recht heimisch geworden in den neuen Räumen. Aber Wohnungen, die am ersten Tag fertig sind, ohne daß man ein Stück mehr hinzusetzen muß oder hinsetzen kann, wirken nur erkältend und unpersönlich — viel anmutiger ist es, wenn die Räume sich allmählig füllen und auswachsen, und dann jedes Stück seine besondere und seine neue Geschichte erzählt. Und wenn viele der Räume auch seit Jahren als Ganzes vor dem geistigen Auge ihres Schöpfers standen, wenn er für ganz bestimmte Plätze und Gegensätze schon seit langem gekauft, gesammelt, — die Wirkung ausprobieren kann man doch erst mit den Originalen selbst. Bode selbst hat jüngst in »Kunst und Künstler« einen vorläufigen Kommentar zu der Einrichtung gegeben: die leitenden Grundsätze waren bei Einhaltung der historischen Richtung der Sammlungen doch, möglichst nur künstlerisch Hervorragendes anfzustellen, jedes Kunstwerk durch seinen Platz, seine Umgebung und Beleuchtung in seiner Bedeutung möglichst herauszuheben, in der Form und Ausstattung der Räume wie in ihrer Lage eine gefällige Erscheinung derselben anzustreben, und bei der Aufstellung den Kunstwerken einigermaßen die Wirkung zu geben, die sie an ihrem ursprünglichen Platze hatten. »Die Berliner Museen besitzen nicht die Fülle von Meisterwerken wie die alten großen Museen; sie müssen daher jedes einzelne Stück möglichst zur Geltung zu bringen suchen. Das, was erreicht worden ist, bleibt freilich in vielen Fällen mehr oder weniger hinter der guten Absicht zurück; dessen sind wir uns selbst am besten bewußt und haben es schmerzlich empfunden bei jedem Stück, daß in Farbe und Motiv, in Ton und Qualität nicht zu seiner Nachbarschaft oder zum Ganzen paßte, bei jeder Wand, die zu groß oder zu klein war für die Bilder, die daran aufgestellt werden mußten, bei jedem mittelmäßigen Stück, das aus irgend einem Grunde noch zur Aufstellung kommen mußte. Hier bleibt für die Zukunft noch manches zu tun: auszumerzen, zu erwerben, zu verändern; wir konnten eben nur mit dem rechnen, was uns zur Verfügung stand«.

Nach einer Seite hin ist es vielleicht ein großes Verdienst, daß in den Räumen mit so weisem Maßhalten die Möbel verteilt sind. Es wäre ein Leichtes gewesen, förmliche Zimmereinrichtungen zu schaffen, wie sie vor allem das Amsterdamer Rijksmuseum, das Züricher Landesmuseum in solcher langen Reihe bergen und wie sie fast ein jedes neuere Kunstgewerbemuseum — die allerneuesten nicht mehr — aufzuweisen hat, wie unter anderen auch das Berliner Kunstgewerbemuseum ein paar mit feinem Stilgefühl arrangierte besitzt. Aber in diesen gehen die Werke der großen Kunst meist ganz unter — und es ist charakteristisch, daß in den meisten solcher Räume nur Bilder dritten und vierten Ranges aufgehängt sind, aus den Depôts der Gemäldegalerie stammend, weil man hier eben nur einen Fleck von der und der Farbe und von der und der Helligkeit — oder gewöhnlich Dunkelheit — braucht, und die Qualität hierbei etwas ziemlich Nebensächliches ist.

Auf eines möchte man besonders im Kaiser Friedrich-Museum hinweisen, worin die Berliner Gemäldegalerie es allen anderen voraus tut: das ist

die Rahmenfrage. In unseren großen Sammlungen wiegen zwei Gattungen von Rahmen vor: das sind die schweren Barockrahmen mit den saftigen, fleischigen Ornamenten und den derben Profilen — und die mageren klassizistischen Rahmen mit den schlichten Kehlen, dem bis zur Ermüdung wiederholten Eierstab und der oft zu einer Gattung Seestern degenerierten Palmette in den Ecken. Uniformierung in den Rahmen ist etwas Fürchterliches — zumal wenn eine Normalleiste durch ein ganzes Museum, nicht nur durch einen Raum durchgeht, und es gibt in dieser Beziehung nichts Trostloseres als das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien mit dem immer wiederkehrenden K. K. Profil und den aufdringlichen lehrhaften Überschriften über dem Kopfstück. Seit Jahrzehnten ist es Bodes Fürsorge gewesen, bei Hauptstücken aus dem alten Besitz die Schinkelschen Rahmen, die sie zumeist trugen, auszuwechseln, für die Neuerwerbungen die passenden Einrahmungen zu finden. Eine große Serie kostbarer alter, zumal florentinischer Rahmen, ist hier erworben, für große Stücke sind alte Rahmen kopiert oder zusammengeschnitten worden. Das Ganze dann mit aller Kunst des Vergolders getönt, zusammengestimmt, das Gold verrieben oder lasiert, so daß der Rahmen das Bild möglichst heraushebt und er doch wieder dezent zurücktritt. Mit erlesenem Geschmack ist hier in jahrelanger stiller Arbeit der Neuverteilung der Bilder schon vorgearbeitet worden.

Eine Tribuna oder einen Salon carré wird heute wohl niemand mehr schaffen wollen — und es wäre ein wunderlicher Anachronismus gewesen, eine solche Auslese heute noch bieten zu wollen. Der Salon carré im Louvre ist vor vier Jahren durch Lafenestre aufgelöst und wird heute mehr als je von den Venezianern beherrscht: nur mit einer wunderlichen Pietät hat man je ein Bild der auswärtigen Schulen beibehalten. Und der Tribuna, dem viel zu kleinen achteckigen Saal, den Bernardo Buontalento in den Uffizien für die Gemmensammlung des Großherzogs Ferdinand I. geschaffen hatte, und in dem erst der österreichische Hof vor fast einem Jahrhundert die auserlesensten Stücke der Hochrenaissance magaziniert hatte, hat eben jetzt der unermüdliche neue Direktor, dem schon die Brera ihre Neuordnung verdankt, Corrado Ricci, ein endliches Ende bereitet. In dem kleinen Cinquecento-Saal des Kaiser Friedrich-Museums ist mit weiser Berechnung nur für die Hochrenaissance eine ähnliche Zusammenstellung angestrebt, die Gruppen sind sorgfältig abgewogen: in der Mitte der einen Schmalwand dominiert der anmutige marmorne Giovannino Michelangelos, die Längswand beherrscht der schöne große Andrea del Sarto.

Eine Stellung ganz für sich gebührt der sogenannten Basilika. In dem großen Raume ist eine Reihe von plastischen und malerischen Werken angebracht, die durchaus nicht etwa die Perlen der Sammlung darstellen wollen. In den zehn Nischen sind große Altarwerke und Skulpturen aufgestellt, die für die einzelnen Abteilungen zu gewaltige Abmessungen hatten. Sie sollen zugleich — zum Teil in corpore vili — zeigen, wie diese großen Werke an den Plätzen, in der Beleuchtung, in der Umgebung wirkten, für die sie geschaffen waren. Ein sorgfältig beachteter Rhythmus geht durch die Dekoration der Nischen durch: in dem mittelsten Paar zwei Robbiaaltäre, der eine, mit den alten Marmorschränken davor, mit einer thronenden Madonna zwischen Heiligen, ein Hauptwerk des Andrea della Robbia aus seiner mittleren Zeit, zur Seite vier große Altartafeln von Fra Bartolomeo und Francia, von Luigi Vivarini und Paris Bordone, in den letzten äußeren Nischen wieder Plastik. In den Nischen nächst der Apsis eine etwas unruhige und zappelige Kreuzigungsgruppe von Begarelli, gegenüber der schöne ruhige Steinaltar aus Brescia mit der edlen Figur der h. Dorothea von Andrea della Robbia, zunächst dem Ausgang eine hölzerne bemalte Prozessionsmadonna aus der Mark Ancona und eine große Beweinung Christi in bemaltem Ton von Giovanni della Robbia. Kleinere Werke dazwischen, an den Stirnseiten der Wandpfeiler Wappenschilder wie im Hofe des Bargello, an der Schmalseite neben dem Schauportal zwei schöne marmorne Sakristei-Lavabos eingemauert. Auf der Balkonbrüstung stehen die jugendlich schlanken Schildhalter vom Grabmal Vendramin, in der richtigen Höhe und von dem Balkon selbst aus auch in der Nähe zu bewundern, über dem oberen Austritt ein großer Schild mit dem Wappen der Medici, unter dem Balkon in dem Tympanon der Tür die überlebensgroße Büste des Papstes Alexander VI. Borgia — durch das runde goldene Mosaikfeld dahinter hat sie einen Heiligenschein erhalten, der dem doch ziemlich unheiligen Papst etwas wunderlich zu Gesicht steht.

In der Mitte sind frei aufgestellt, wie auf der Piazetta von Venedig, zwei alte hohe Säulen — von der einen grüßt der Marzocco, von der anderen die Lupa, Löwe und Wölfin, die Wappentiere von Florenz und Siena. Zwischen diesen soll endlich seinen Platz finden das alte herrliche italienische Chorgestühl vom Ende des 15. Jahrhunderts mit der kostbaren Intarsia, das bislang in dem langen Korridor der Cinquecentoräume im alten Museum eher im Wege stand als glücklich wirkte.

Großes ist geleistet, Vieles ein Vorbild, Manches ein Versuch, Alles ein Werk intensiver, rastloser Arbeit. Wenn Reihen von Kunstwerken, die man als zusammengehörend und untrennbar angesehen hatte, weil man sich gewöhnt hatte, sie zusammen zu sehen, aufgelöst sind, wenn hier die Entwicklung unterbrochen erscheint, das Vergleichen, das Studium beschwerlicher deucht, so sind andere wichtige Parallelen, wertvolle Vergleiche neu erschlossen. Es ist auch ganz lehrreich, gute alte Freunde einmal in neuer und fremder Umgebung zu beobachten, ob sie sich bewähren und wie sie sich bewähren.

Wie das im verschiedenen gelöst, das soll der Rundgang durch die einzelnen Abteilungen zeigen, in denen unbefangene Beobachter die Führung übernehmen. Nur über eine wichtige und an innerem Wert wahrlich keiner Abteilung nachstehende Gruppe

läßt sich an dieser Stelle nichts sagen, weil die Aufstellung, dem Charakter der Objekte entsprechend, nichts, die Auswahl wenig Neues bieten kann. Das ist die Abteilung der Münzen und Medaillen. Die übrigen Räume aber haben im folgenden kürzere oder längere Würdigung gefunden. Und es schadet auch nichts, wenn sich in verschiedenen Temperamenten das Kunstwerk der neuen Aufstellung in einzelnen Punkten etwas verschieden spiegelt.

Der geniale Vater dieser ganzen Neuordnung und der Schöpfer eines so bedeutenden Teiles dieser Sammlungen überhaupt hat bei dem Aufbau der Kunstwerke nur Anfangs persönlich Hand anlegen können. Seit einem Vierteljahr fest an sein Lager gefesselt, hat Wilhelm Bode von diesem aus mit immer gleicher nie aussetzender stählerner Elastizität wie ein Feldherr alles geleitet, über jede Wand bis ins einzelne genau disponiert. Sein rastloser Geist ist ständig bei seinen Arbeitsgefährten gewesen: man möchte sagen, daß er in sie gefahren ist. Aber ohne diese Mitarbeiter wäre diese erstaunliche Gesamtleistung auch nicht möglich gewesen. Allen voran steht hier Max Friedländer, seit Jahren schon Bodes rechte Hand, zu einem unserer besten und besonnensten Kenner herangewachsen und jetzt auch zweiter Direktor an der Gemäldegalerie, und neben ihm Wilhelm Vöge für die plastische Abteilung, die italienische wie die deutsche, Fritz Knapp für die Bronzen, Oskar Wulff für die byzantinisch-altchristliche Abteilung, Artur Haseloff und Dr. Schulze. Sie alle dürfen sich jetzt des glücklich vollendeten Werkes freuen.

PAUL CLEMEN.

III. ALTCHRISTLICH-BYZANTINISCHE KUNSTWERKE

Man erinnert sich an den immer in geheimnisvolles Dunkel gehaltenen Durchgangsraum zu dem im alten Museum neugeschaffenen Oberlichtsaal der italienischen Plastik, in dem die aus der dunkelsten Zeit des frühen Mittelalters stammenden plastischen Arbeiten Italiens, die zum großen Teil auf die Ankäufe Waagens zurückgingen, ihren Platz gefunden hatten. Es waren außer zwei langobardischen Sarkophagen wenige in die Augen fallende Stücke, und sie konnten auf nichts weniger als den Namen einer besonderen Abteilung Anspruch erheben. Jetzt ist, zumal durch die Erwerbungen des letzten Jahrzehnts, namentlich vermittelt durch Strzygowski und Wiegand, eine solche Fülle von Denkmälern zusammengebracht, daß fast alle Perioden und alle Stile durch charakteristische Stücke vertreten sind. Dabei ist noch besonders hervorzuheben, daß hier, wie in der islamitischen Abteilung alle Hauptstücke Geschenke sind.

Am Abschluß des langen Hauptsaales ist eine vollständige Apsis eingebaut, in der das Apsismosaik aus San Michele in Affricisco zu Ravenna seine Aufstellung gefunden hat. Berlin ist damit das einzige Museum, das überhaupt ein größeres Mosaikwerk der altchristlichen Kunst sein eigen nennen darf. Das Monument hat eine lange Leidensgeschichte gehabt. Es war im Jahre 1843 durch Friedrich Wilhelm IV. angekauft worden, aber nie zur Aufstellung gekommen, und hat seitdem ein trübes Dasein im Dunkel geführt, nicht ohne große Gefahr für seine Erhaltung überhaupt. Aus dieser Finsternis ist es jetzt erlöst und als ein Geschenk des Kaisers im Kaiser Friedrich-Museum aufgestellt worden. In der Apsis das Bild des jugendlichen Christus zwischen zwei anbetenden Erzengeln, auf der Stirnseite des Triumphbogens rechts und links die Heiligen Cosmas und Damian, darüber in der Mitte der Salvator als Weltrichter, neben ihm die Engel Michael und Gabriel mit den Leidenswerkzeugen und die sieben Engel des Zornes aus der Apokalypse. Das Werk, das aus der besten Zeit der Ravennatischen Kunst, aus dem Jahre 545, stammt, damit aus der Periode des großen Justinian, ist mit viel Geschick wieder zusammengesetzt. Das Seitenlicht, das durch ein rechts eingesetztes dreiteiliges Fenster von etwas charakterlosen Profilen fällt, ist ziemlich düster und ist zugunsten des Studiums dieses prächtigen dekorativen Stückes durch elektrische Beleuchtung unterstützt worden. Der ganze Saal davor hat durch eine Anzahl von großen Säulen, auf denen altchristliche und byzantinische Kapitäle Aufstellung gefunden haben, eine überaus geschickte Gliederung gefunden. Es ist in diesen Kapitälen eine vollständige Geschichte des altchristlichen und byzantinischen Kapitäls gegeben, von den strengen Formen des 5. Jahrhunderts bis zu den gezackten und ausgezahnten, gleichsam ausgesägten degenerierten Akanthusblattbildungen der späteren Jahrhunderte. Zwischen den beiden mittleren Säulen ist über dem Eingang zu dem koptischen Saal ein Tympanon gebildet, in das ein unteritalienisches Christusbild in Glasmosaik auf Goldgrund geschickt eingelassen ist. Nur flüchtig erwähnt werden kann, was an Skulpturen hier zusammengebracht ist. Es ist ein allmähliger Übergang aus der altchristlichen zur byzantinischen Kunst und von dieser zur frühitalienischen, zur langobardischen und venezianischen des frühen Mittelalters angestrebt. Unter den altbyzantinischen Werken, die noch der griechischen Überlieferung angehören, ist jenes von Strzygowski publizierte Stück eines Sarkophags aus Konstantinopel mit dem jugendlichen Christus zwischen zwei Aposteln aus dem 5. und 6. Jahrhundert das merkwürdigste. Es reiht sich das Sarkophagfragment mit der Gestalt des Petrus in einer Wunderszene an und jener byzantinische Grabstein mit Moses, der die Gesetzestafeln empfängt; darüber der schöne und wirkungsvolle ornamentale Ambo.

Jenseits des Portals eine Anzahl von spätbyzantinischen Plastiken, die durch ihr flaches Relief ausgezeichnet sind. Die Abteilung darf jetzt schon neben der von Hamdi Bey angelegten Sammlung im Tschinili Kiosk zu Konstantinopel als die nächst-

bedeutende genannt werden. Die ganze Zahl solcher Skulpturen ist ja eine außerordentlich geringe und noch geringer war, was für den Ankauf in Betracht kam. Das Relief der Maria Orans und die Tafel mit dem Erzengel Michael im kaiserlichen Ornat sind besonders zu nennen. Unter den Brüstungsplatten zeigt eine frei aufgestellte, die sich an eine schöne Verdeanticosäule anlehnt, Motive aus dem sarazenischen Kunstschatze: die beiden Füchse mit dem Hahn und ein Reh mit einem Adler in feiner Rankenumrahmung. Der langobardischen Plastik gehören vor allem die beiden Ciboriumbögen an, der kleinere mit einer Weihinschrift des Papstes Johannes. In einer höchst geschickt aufgestellten Gruppe über einem der Sarkophage zwischen zwei Säulen und unter dem einen der Ciboriumbögen hat die hölzerne Madonna des Presbyters Martinus vom Jahre 1199 ihre Aufstellung gefunden, ein Werk der strengsten archaisch-hieratischen Kunst Toskanas. Noch ahnt man hier nichts von dem Leben, das bald diesen erstarrten Formenschatz erfüllen und sprengen sollte. In den Vitrinen sind die Werke der mittelbyzantinischen Elfenbeinplastik, die altchristlichen Pyxiden und die altbyzantinischen Bronzen und endlich die Werke der altbyzantinischen Kleinkunst zur Aufstellung gebracht. Erst jetzt wird in der vereinigten und systematischen Vorführung die geschlossene Reihe dieser Werke klar.

Auch der koptische Saal, der sich an die altchristlich-byzantinische Abteilung anschließt, bietet etwas völlig Neues, noch kein Stück aus den hier vereinigten Gruppen war im alten Gebäude ausgestellt. Es ist das zugleich eine Abteilung, die in keiner europäischen Sammlung eine Parallele hat. Es handelt sich um die Kunst der eingeborenen christlichen Bewohner Ägyptens aus dem ersten Jahrtausend. Auf den ersten Blick erscheint alles, was sie geschaffen, von einer erstaunlichen Roheit, und einer ganzen Reihe der Holz- und Beinschnitzereien möchte man eher im Völkerkundemuseum begegnen neben den primitiven Kunstversuchen der Südseeinsulaner, als hier in dem Hause der hohen Kunst. In dem großen geschichtlichen Zusammenhang, in den diese Abteilung aber hier gerückt ist, gewinnt sie eine besondere Bedeutung als ein wichtiges Glied bei der Ausbildung dessen, was wir bisher byzantinischen

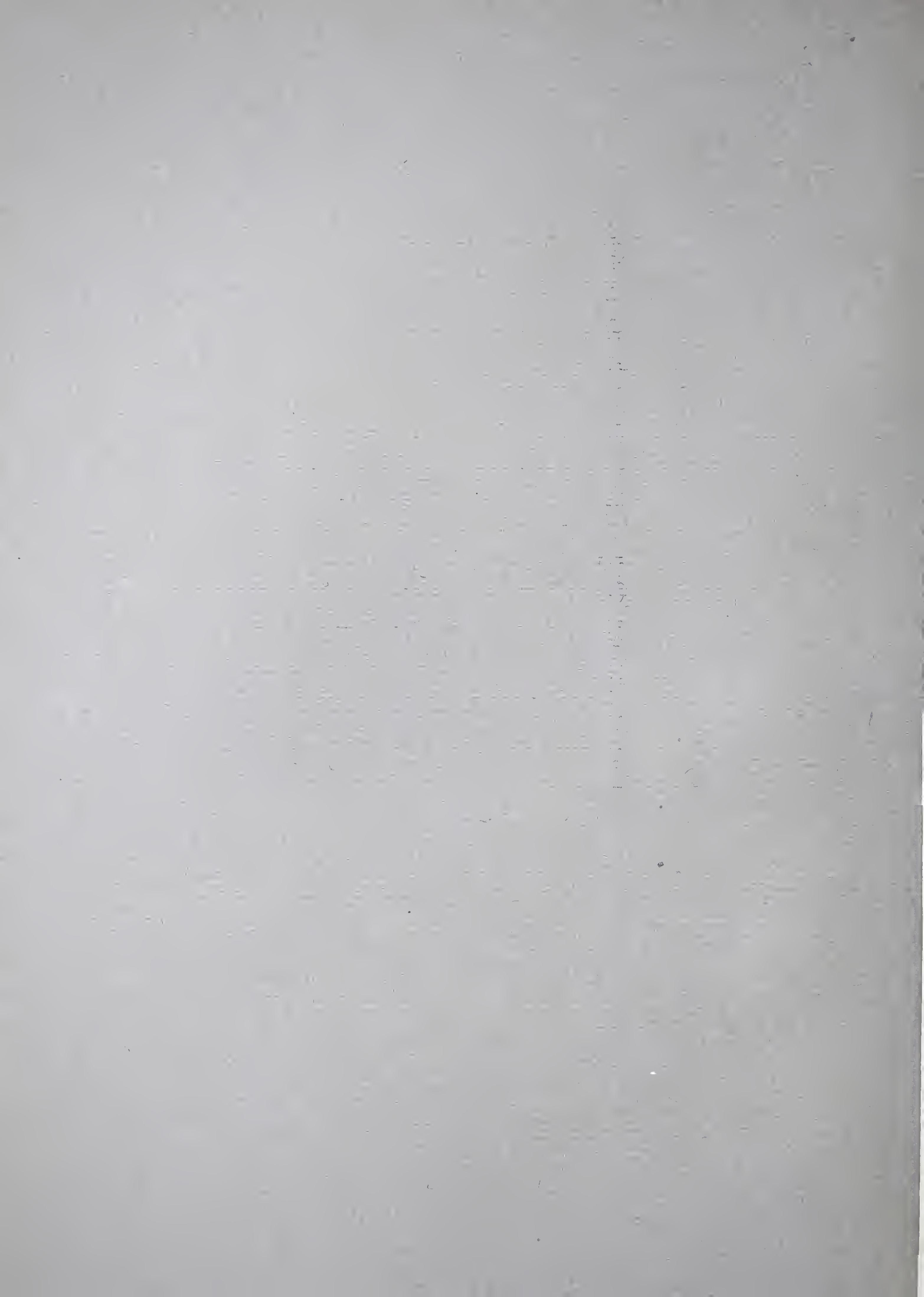


DER SAAL MIT DEM APSIS-MOSAIK AUS S. MICHELE IN AFFRICISCO ZU RAVENNA



H. v. d. GOES. ANBETUNG

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN



Stil im allgemeinen nannten, und auch zur vorderasiatischen Kunst steht sie in enger Beziehung als eine der wichtigsten Vorstufen der arabischen Kunst. Das rein künstlerische Element tritt freilich arg zurück. Es ist eine beispiellose Barbarisierung des hellenistischen Formenschatzes, viel roher als die gallo-römischen Arbeiten der gleichen Zeit. Die ganze Begabung der Handwerker hat sich auf das ornamentale Gebiet geflüchtet, und hier ist allein ein selbständiges Leben, eine interessante eigene Entwickelung zu verfolgen: alles wird dem dekorativen Empfinden untergeordnet, zuletzt eben auch die menschliche und die tierische Gestalt. An den Wänden und in der Mitte wieder einige Kapitäle auf hohen Säulen mit merkwürdig flachem schematisierten Ornament, über einer Gruppe von drei Säulen an der Wand die merkwürdigen Teile eines Frieses mit Ranken und kranzhaltenden Genien. Unter den plastischen Werken ist nur das Hochrelief einer Stadtgottheit zu nennen und ein später Kaiserkopf mit leeren Augenhöhlen, einen Lorbeerkranz um das Haupt. Trotz der geringen Kunstfertigkeit lebt doch in dem bartlosen strengen Gesicht mit dem schmalen etwas gekniffenen herben Mund ein gewisser individueller Ausdruck. Dabei ist das Starre der Formen wieder den alten ägyptischen Porträts nachgebildet. In den Wandschränken Proben von Malerei auf Holz und Papyros, sowie kleinere Holz- und Beinschnitzereien, darunter das bekannte von Strzygowski zum Mittelpunkt einer alexandrinischen Gruppe ernannte Hochrelief, das den Einzug einer christlichen Kriegerschar in eine von Barbaren belagerte Stadt darstellt. In dem zweiten Wandschrank andere Schöpfungen des Kunstgewerbes und der Kleinkunst, zumal aus Bronze und Ton, eine große Menge von Lampen, Pilgerandenken, Stempel zum Flaschenverschluß. Daneben bemalte Teller des 5. bis 8. Jahrhunderts, die merkwürdig an die einer ähnlichen primitiven Bauernkunst angehörigen deutschen und holländischen Schöpfungen der letzten Jahrhunderte erinnern.

EINBLICK IN DEN KOPTISCHEN SAAL

Den farbigen Schmuck des Saales bilden die großen koptisch-byzantinischen Stoffe, die in mächtigen Rahmen aufgehängt sind. Sie stammen vor allem von den Totenfeldern in Achmim und Antinoë. Es sind zum Teil ganze Gewänder in Leinen mit farbigen eingewebten oder gewirkten Darstellungen von Szenen des Neuen Testaments, Darstellungen von Heiligen, aber auch ganz unchristlichen Tänzerinnen. Natürlich kann hier nur ein ganz geringer Teil der vorhandenen Schätze zur Ausstellung kommen. Diese ganze Gruppe wird freilich erst verstanden werden in Verbindung mit der durch Julius Lessing seit Jahrzehnten angelegten großen textilen Sammlung der koptischen-sassanidischen-byzantinischen Gewebe des 1. Jahrtausends im Kunstgewerbemuseum.

PAUL CLEMEN.

IV. DIE PERSISCH-ARABISCHE KUNST

Vor einigen Jahren hat Woldemar von Seidlitz eine als Manuskript gedruckte Denkschrift veröffentlicht, in der er ein »Deutsches Museum für asiatische Kunst« forderte. Er will derjenigen Kunst Asiens, die unabhängig von dem Umkreis der Mittelmeervölker emporgeblüht ist, der Kunst Chinas mit ihren Nebengebieten, der japanischen mit der indischen, hinterindischen, indonesischen und der weitverzweigten Kunst des Islam hier eine Heimstätte anweisen. Man muß, wenn man die deutschen Sammlungen übersieht, sofort zugestehen, daß hier bis jetzt eine gewaltige Lücke klafft. Es liegt die Gefahr vor, daß wir, wenn einmal der Gedanke eines solchen Museums Gestalt gewinnt, zu spät kommen. England hat seit Jahrzehnten sein indisches Museum, das freilich mehr nach Rücksichten der Kolonialpolitik, als der Kunstpflege angelegt ist und verwaltet wird, im South Kensington-Museum sind zudem herrliche Werke der asiatischen Kunst versteckt. Frankreich besitzt das Musée Guimet und dazu jetzt das Musée de l'extrême Orient und in beiden die Keime zu solchen, die ganze asiatische Kultur umfassenden Sammlungen. In Deutschland hat man bisher diese ganze Kultur mehr oder weniger als zum Kunstgewerbe gehörig angesehen, und die Kollektionen dieser Erzeugnisse aus dem äußersten Osten sind deshalb den Kunstgewerbemuseen angegliedert worden. In erster Linie steht hier die Sammlung, die Justus Brinkmann in Hamburg angelegt hat. Aber alle diese Abteilungen gelten doch immer mehr China und Japan und höchstens noch Indien. Der islamitische Orient schien für unsere Museen tot zu sein oder nur spärliche Beute zu bieten. Nachdem jetzt mit dem Wachsen der deutschen Interessensphären im Orient auch die Forschung sich immer mehr dieser Gebiete bemächtigt, nachdem zu der alten Deutschen morgenländischen Gesellschaft die Orientalische Gesellschaft und das Orientkomitee getreten sind, dürfen wir hier nicht länger zögern, auch die späteren monumentalen Zeugen dieser vergangenen Kulturen zu sammeln und für unsere Zwecke zu verwerten. Ein einfacher Privatmann, Fritz Sarre, der über breite Mittel gebietet, hat auf Grund seiner Forschungsreisen in einem kleinen privaten orientalischen Institut, das aber allen Fachgenossen und Interessenten offen steht, und einer über das Gebiet der arabischen und persischen Kultur sich ausdehnenden Sammlung hiermit den Anfang gemacht. Berlin besaß im Kunstgewerbemuseum seit Jahren schon eine langsam wachsende Sammlung von orientalischen Metall- und Fayence-Arbeiten, Fließen, keramische Schöpfungen und vor allem eine ausgezeichnete Textilsammlung, aber es fehlten die Stücke und mußten dem Charakter der Sammlung entsprechend naturgemäß fehlen, die den Übergang zur monumentalen Kunst bildeten. Hier sucht die neu geschaffene persisch-arabische Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums einzusetzen. Sie zeigt die Anfänge einer groß angelegten Sammlung; der Rahmen ist sehr weit gespannt: nur einzelne Plätze auf dem weiten Schachbrett sind besetzt und fast alle nur provisorisch, aber man sieht den gewaltigen Willen und das wissenschaftliche Programm, das hier zugrunde liegt.

In dem einen großen Quertrakt, der von der Spreeseite auf das schöne kleine Treppenhaus zu führt, ist ein riesiges Werk aufgestellt, das erst im vorigen Jahre nach Berlin gelangt ist, ein Geschenk des Sultans an den Kaiser: die Palastfassade von M'schetta. Nicht die ganze Fassade ist abgebrochen und hierher überführt, nur der eine Flügel und die beiden polygonalen Türme, die das Mitteltor zwischen sich schließen. Diese Aufstellung ist natürlich nur eine provisorische. Das große Mittelportal ist arg verengt worden zu einem schmalen Schlitze. Wie wunderbar würde sich die ganze Fassade machen in einem mächtigen Raume, entsprechend der Halle, wie sie für das Pergamon-Museum geplant war, aber nicht zur Ausführung gekommen war, in voller Ausdehnung als Front eines asiatischen Museums! Aber das sind fromme Wünsche für die spätere Zukunft. Die aus porösem Kalkstein ausgeführten Mauern sind durchweg und bis auf die beiden untersten Steinlagen mit freigearbeiteten Ornamenten bedeckt. Der Rhythmus der Fassade wird bestimmt durch große Zickzacklinien, die zwischen Sockel und Gesims hinlaufen, und kräftig vortretende Rosetten in den einzelnen Dreiecken. Die ganze Fläche ist aber daneben noch übersponnen und gleichsam zernagt von den üppigsten Ornamenten. Es ist ein horror vacui, der hier auch nicht eines der architektonischen Glieder freigelassen hat. Zwischen den pflanzlichen Ornamenten, die die Fläche überranken, finden sich Greife und Löwen, Centauren und andere Fabeltiere in munterem Spiele. Das Werk ist nie ganz fertig geworden; einzelne der Steine tragen nur eine Art Vorzeichnung, während andere Partien völlig in einer mehr kunstgewerblichen als monumentalen Technik durchgearbeitet sind. Dieses »Winterlager« (denn das heißt M'schetta) lag östlich vom Jordan und vom Nordrand des Toten Meeres und war den Reisenden und Archäologen längst bekannt. Es galt als ein Bau des letzten Sassanidenkönigs Chosroes II. aus der Zeit der syrischen Okkupation, und mit dem Sturz der Sassanidenherrschaft glaubte man auch das Unvollendetsein am besten erklären zu können. Man fragt sich allerdings, wie ein Fürst dazu kam, in diesem abgelegenen Winkel ein so kostbares Schloß sich zu erbauen. Freilich war dies Gebiet im ersten Jahrtausend außerordentlich wildreich, und man denkt an die im Ostjordanlande gelegenen arabischen Lust- und Jagdschlösser der Abbasidenprinzen, die ebenso in die Einöde gesetzt waren, an das von Dr. Musil entdeckte arabische Märchenschloß Amra. Neuerdings hat Josef Strzygowski diesen späten Ursprung in Frage gezogen und glaubt eine viel frühere Zeit, den Beginn des 5. Jahrhunderts, als Zeit der Erbauung in Anspruch nehmen zu können. Baumeister aus Meso-



DIE PALASTFASSADE VON M'SCHETTA

potamien und byzantinische Arbeiter hätten den Palast aufgeführt. Eine Veröffentlichung von Strzygowski wird das Oktoberheft des Jahrbuches der Preußischen Kunstsammlungen enthalten.

In dem arabischen Saal, der der Spree zugekehrt ist, ist an den Wänden eine ausgesuchte Kollektion von vorderasiatischen und persischen Teppichen zur Ausstellung gebracht, vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, durchweg Geschenke von Bode, die er seit Jahrzehnten zumal in Italien gesammelt hat, darunter ausgezeichnete Stücke, so jener Perserteppich unter chinesischem Einfluß, der die Wappentiere der Ming-Dynastie aufweist. Das ergäbe dann die Periode der Mongolenherrschaft, das 14. oder 15. Jahrhundert als Zeit des Ursprungs. An den Wänden sind Wandschränke mit Arbeiten in Ton und Elfenbein aufgestellt, sowie Holz- und Elfenbeinmosaiken vom 2. bis zum 8. Jahrhundert, die Tonarbeiten bis zur Mamelukenzeit reichend; in einem zweiten Schrank dann die großen Koraneinbände, herrliche und ausgesuchte

Lederarbeiten, darunter ein Exemplar von fast ein Meter Höhe. In dem Mittelpunkt ein viereckiger Kasten in Metall um 1400, der zur Aufnahme eines Korans in dreißig Bänden bestimmt ist, ein außerordentlich seltenes und kunstgeschichtlich wichtiges Stück; daneben der Deckel eines solchen, auf dem die Gold- und Silber-Tauschierung noch vortrefflich erhalten. An den Schmalwänden außerdem Proben der arabischen Holzschnitzereien, zum großen Teil aus Ägypten, im 8. Jahrhundert mit Stücken aus der Tulun-Moschee in Kairo beginnend, dann eine kleine Kollektion aus der Fatimidenzeit, ferner eine Sammlung der ältesten Grabsteine, die die antike Stelenform fortsetzen, die ältesten in Marmor, darunter der früheste der überhaupt bisher bekannten Grabsteine aus dem Jahre 207 nach der Hedschra = 821. Von den drei freistehenden Schränken enthält der erste kleinere Lederarbeiten mit arabischen Ornamenten des 14. und 15. Jahrhunderts, der zweite eine Sammlung von Fayence-Fragmenten aus Ägypten und Nordafrika, darunter auch eine kunstgeschichtlich wichtige Sammlung von Scherben mit Künstlernamen, und endlich der dritte eine Kollektion von Mosulgefäßen, Vasen der bekannten Form, getrieben und mit eingeritzten oder in Silber und Gold tauschierten Einlagen versehen, zumeist aus dem 13. bis 14. Jahrhundert, auch einige ältere Exemplare darunter. Zuletzt eine Kollektion arabischer Gewichte und Maße, einige Hundert Glaspasten mit Namen der Fatimiden-Kalifen, ferner arabische Gläser und Fayencegefäße. Der Wert dieser ganzen Sammlung liegt nicht so sehr in den einzelnen Stücken, als in der systematischen Anlage; auch hier ist noch vieles auszubauen und hinzuzutun. Professor Moritz, der energische Direktor der Khedivial-Bibliothek in Kairo, hat den größeren Teil der Sammlung zusammengebracht, einzelne kleinere Abteilungen haben Strzygowski und Wiegand (aus den Ausgrabungen von Priene und Milet) beigesteuert.

Auch in dem Nebensaal hat sich vorläufig die arabische und daneben die persisch-sassanidische Kunst eingenistet. An den Wänden sind provisorisch jene großen Kopien der Fließen aus den Moscheen Erdebil bei Ispahan und Nachitschewan, sowie aus Konia aufgestellt, die Sarre auf seinen letzten Expeditionen an Ort und Stelle hat anfertigen lassen. Sie geben, bis sie etwa durch Originale ersetzt werden können, wenigstens einen ungefähren Begriff von der Leuchtkraft und der Pracht dieser keramischen Dekorationen. Die ganze Sammlung ist noch im Entstehen begriffen: was ihr fehlt, das sind — außer der einen Fassade von M'schetta — die großen imponierenden Werke der monumentalen Kunst. Sollte es nicht möglich sein, einmal einen ganzen Mihrab aus einer aufgegebenen Moschee zu erwerben — oder etwa die ganze Schauseite und die Portalnische einer der in Trümmern liegenden Moscheen am jetzigen Endpunkte der anatolischen Bahn? Das sieht freilich wie eine seltsame Art von Denkmalpflege aus — aber es handelt sich hier wirklich zumeist um eine Rettung: und auch das Wunderwerk von M'schetta hätte man sich lieber noch weiterhin im Wüstensande von Palästina vorgestellt, wenn hier nicht mit der Gefahr zu rechnen gewesen wäre, daß es für den Dammbau in der Nähe abgebrochen worden wäre. Dann ist es schon besser, die Skulpturen wandern direkt in das Berliner Museum, als daß sie wie der Altar von Pergamon erst in eine Mauer verbaut und aus dieser dann nach Jahrhunderten erlöst werden.

PAUL CLEMEN.

V. ITALIENISCHE PLASTIK

Für die große Sammlung italienischer Skulpturen, welche das Berliner Museum besitzt, war die Beschaffung eines neuen Heims eine noch dringlichere Notwendigkeit als für die Gemälde. Bedrängte diese der Platzmangel nur relativ, so fehlten in Schinkels Bau die Säle für die Skulpturen der christlichen Epoche gänzlich. Die kleinen plastischen Bestände der Kgl. Kunstkammer führten im Erdgeschoß neben den Antiken, zusammen mit einigen Majoliken, Bronzen und Elfenbeinen lange Zeit ein sehr bescheidenes, allzu gemütvolles Dasein. Die retrospektive Ausstellung im Pariser Trocadero von 1878 gab für die Sammler und Museen den Anstoß, sich der bisher nur wenig begehrten und auch wenig gekannten italienischen Quattrocentoskulptur systematisch zuzuwenden. Vorher aber hatte Wilhelm Bode bereits mit sicherem Instinkt diese Plastik in einer besonderen Abteilung der Berliner Sammlungen zu sammeln begonnen, ohne dabei sofort die Unterstützung zu finden, die eine umfassende Ausgestaltung dieser viel versprechenden Neugründung ermöglicht hätte. Erst nach seiner Ernennung zum Direktor der plastischen Abteilung (1880) konnte er im größeren Stil daran gehen, seine Vertrautheit mit dem italienischen Privatbesitz und Kunstmarkt im Interesse der jungen Sammlung auszunutzen. Verdanken die Londoner und Pariser Staatssammlungen ihre Bestände an Renaissanceplastik — abgesehen von altem Besitz — glücklichen Ramschankäufen, bei denen viel Minderwertiges und auch einiges Moderne mit unterlief, so hat Bode stets nur einzelnes erworben und auf diese Weise langsamer, aber lückenloser und vorsichtiger gesammelt. Wenn er den Schwerpunkt seiner Bemühungen in das Quattrocento legte, so lag das weniger am Charakter des damaligen Kunstmarktes, als weil hier wirklich eine in sich geschlossene, in Vergleich mit der gleichzeitigen Malerei Toskanas bedeutend reifere Kunst sich anbietet, neben der die Plastik des Cinquecento trotz aller Glanzleistungen einseitig, zum Teil manieriert und jedenfalls weniger frisch und unmittelbar erscheint. Es galt aber nicht nur, die italienische, speziell toskanische Quattrocentoplastik zu erwerben, sondern auch zu erforschen und den Nordländern lieb zu machen. Wie spröde die Kunstfreunde im Anfang

von Bodes Wirksamkeit dieser Kunst gegenübergestanden haben mögen, kann man an dem Befremden ermessen, das vor einigen Jahren die Krefelder Museumsfreunde überfiel, als ihnen die plastische Quattrocento-Sammlung des Herrn von Beckerath angeboten wurde, die doch viel feine, muntere und liebenswürdige Sachen enthielt.

Nach drei Seiten hin dehnte Bode seine Sammlertätigkeit aus. Das Wichtigste war die Sammlung der Marmore, die namentlich durch die Erwerbung bedeutender Porträtbüsten bald ein schönes Niveau erreichte. Gleichzeitig ging der Unermüdliche an die Bronzen, die er früher als irgend ein anderer Museumsdirektor systematisch gesammelt hat. Die Medaillen blieben freilich dem Münzkabinett vorbehalten; aber die Bronzestatuetten, mit denen die Kamine und Wandbretter der Quattrocento-Palazzi besetzt waren, die großen Büsten und Reliefs, die kleinen Geräte wie Leuchter, Schreibzeuge, Taschenbronzen und anderes wurden nun in stattlicher Fülle und fast immer in guten Exemplaren erworben. Dazu kam eine von Bardini zusammengetragene Sammlung von Plaketten, die den Grundstock einer Abteilung bilden sollte, die heute an Vollständigkeit alle anderen Sammlungen dieser Art überholt. Eine dritte Gruppe endlich bildete die Holz-, Ton- und Stuccoplastik. Diese war, was bisher verkannt worden war, namentlich um der Farbe willen für eine Epoche der malerischen Halbplastik, wie sie die Bildnerei des Quattrocento darstellt, ungemein wichtig, ganz abgesehen davon, daß sehr viele Marmorarbeiten jener Zeit uns nur im Tonmodell oder der Stucknachbildung erhalten sind. Die Tonplastiken bieten, soweit sie Originalmodelle sind, noch dazu den besonderen Reiz, daß sie die Improvisation der künstlerischen Schöpfung viel treuer festhalten, als der spröde, nur dem zähen langsamen Angriff weichende Stein. Diese kostbaren Tonsachen hatte bisher niemand gesammelt; bis heutigen Tages sind die Sammlungen des Bargello und des Louvre arm an diesen Arbeiten und die wenigen Stücke im Viktoria-Albert-Museum sind zwar zum Teil sehr gut, aber allzu verstreut, um ein Bild der Gesamtleistung zu geben.

Für diese farbige Plastik war, als die Schätze sich häuften, im alten Museum ein Oberlichtsaal eingebaut worden, bei dem Bode eine besonders glückliche Raumwirkung zu erzielen gewußt hatte. Das freilich an bedeckten Tagen nicht ganz genügende Oberlicht verhalf den bunten Reliefs, Statuen und Büsten zu einer verhaltenen Wirkung und entschleierte nicht schonungslos die Schäden, welche diesen wenig dauerhaften Stücken von der unsanften Behandlung während vier Jahrhunderten zugefügt waren. Dieser Oberlichtsaal, in dem die große Stuckmadonna Benedetto da Maianos feierlich erhaben vor einem herrlichen Perserteppiche thronte, wird uns allen unvergeßlich bleiben. Nur wenige Marmorbüsten waren vor die flachen, die Wände teilenden Tuchstreifen gestellt; sie markierten in all der bunten Fülle eine stille Rhythmik des Saales, dessen geweihte Stimmung auch den redseligsten Schwätzer verstummen ließ. Hier war auch der Anfang mit den Versuchen gemacht, dem Raum die Nüchternheit eines Magazins zu nehmen durch die Aufstellung alter Truhen, Tische, Sessel und einer großen Cassapanca.

Ursprünglich bestand nun der Plan, beim neuen Museum die Bestände dieser drei Abteilungen (Marmore, Bronzen und farbige Plastik) untereinander und mit Bildern zu mischen. Mehrere Ausstellungen aus Berliner Privatbesitz, die von Bode während der letzten zwanzig Jahre inszeniert waren, hatten gezeigt, wie vorteilhaft bei solcher Mischung die einzelnen Materiale sich steigern — namentlich Bronze und Majolika, Marmor und Bild. Die deutsche Plastik ist denn auch in der Tat mit den mittelalterlichen Bildern in glücklicher Weise verbunden worden. Dagegen mußte man bei der italienischen Plastik es im großen und ganzen bei der Scheidung der Materiale lassen. Einmal durften die Fehler des Münchener Nationalmuseums, das infolge seiner Bemühungen um malerische Anordnung ein Bazar geworden ist, nicht wiederholt werden. Das Kabinett James Simon, das Geschenk eines mannigfach interessierten Sammlers, führt diese



TAMAGNINI, BÜSTE DES GENUESER BANKIERS ACELINO SALVAGIO
Aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich

Mischung vor Augen und zeigt am besten, daß es untunlich war, alle Kabinette in diesem Stil zu arrangieren. Außerdem aber ergab sich, daß die farbigen Stucchi neben den Marmoren schmutzig und verstoßen aussahen, daß die Bronzen in dieser Trias nicht gewannen, sondern schwer und tintig wirkten, kurz daß eine Mischung nur ganz ausnahmsweise zu glücklichen Wirkungen führen könne. Die Michelangelowand des Cinquecentosaales stellt eine glückliche Probe dieser Versuche dar — hier wirken Marmor, bunter Stuck und Bild sehr eigenartig zusammen und schaffen einen Rhythmus, der lebendig reizt, ohne Unruhe zu verraten. Man hat in den übrigen Kabinetten des Oberstocks die Marmore allein aufgestellt und sie diskret mit Bildern und wenigen Buntplastiken gemischt. Die Bronzen sind in zwei Sondersälen arrangiert. Die Ton-, Holz- und Stuckarbeiten sind dagegen in die lange Galerie des Erdgeschosses, nach dem Kupfergraben zu, in zwei großen und drei kleinen Sälen aufgestellt.



DONATELLO-SAAL MIT DEM BLICK IN DEN SAAL DER ÜBERGANGSMEISTER

Es kann nicht geleugnet werden, daß die Wirkungen des alten Oberlichtsaales hier in diesen letztgenannten fünf Räumen nicht wieder erreicht worden sind. Ein allzu reichliches Licht fällt von den großen, die ganze Außenwand einnehmenden Fenstern auf die auf den gegenüberliegenden großen Wänden hängenden Sachen. An gut belichteten Tagen denkt man durch helle Vorhänge diese Fenster so weit abzublenden, daß nur die Lünetten frei sind, um so eine Art Oberlicht zu erzielen. Die Zimmer sind durchweg mit hellgrünem, festen, ungemusterten Stoff bespannt, der einen ruhigen, wenn auch nicht überall gleich günstigen Grund abgibt. Scherwände fehlen; die wenigen Zwischenwände haben zum Teil alte Portale. Der große Durchblick fällt auf der einen Seite auf die hohe Madonna Benedetto da Maianos, die auch hier wieder, wie im alten Oberlichtsaal, als Herrin das Ganze anführt; sie steht vor dunkelrotem Sammet in mäßig hellem Licht. Auf der entgegengesetzten Schlußwand sieht man die schönen Sieneser Holzstatuen der Verkündigung, die ja freilich ihre alte Bemalung eingebüßt haben, zwischen ihnen ein ferraresisches Kreuzigungsrelief von stattlichen Dimensionen, das erst kürzlich erworben wurde. Der Mittelsaal, der künftig die Arbeiten der Verrochio-Gruppe aufnehmen wird, war bei der Einweihung für die Geschenke, mit denen die Freunde des Museums seinen Geburtstag feierten, reserviert worden. Der Eck-



BEGARELLI. KREUZIGUNGSGRUPPE MIT ZWEI KANDELABERENGELN
BASILIKA. SÜDWESTLICHE KAPELLE

raum mit den Arbeiten aus dem Cinquecento, wo das eine Fenster verstellt werden mußte, hat kein besonders gutes Licht.

Die Belebung der Räume durch die kostbaren alten Möbel ist glänzend geglückt und viel breiter durchgeführt als im alten Museum. Die Möbel gehen mit einem Stück noch in die gotische Zeit zurück; die meisten gehören dem florentiner Quattro- und Cinquecento an, aber auch die so seltenen Venezianer Truhen fehlen nicht. Dazu kommen große Verdurateppiche, der größte und wirksamste im zweiten Hauptsaal. Auch die Kamine wirken hier freier und monumentaler als im alten, zu schmalen Oberlichtsaal; es fehlt ihnen auch die charakteristische Reliefplatte über der Feuerstelle zwischen den Feuerböcken nicht, wo einmal ein Ganymed, das andere Mal ein Phönix in die Lüfte steigt.

Bei einem so reichen Bestand an Buntskulpturen, die ursprünglich doch für eine isolierte Aufstellung gedacht sind, geht es, zumal die historische Gruppierung gewahrt bleiben sollte, naturgemäß nicht ohne Unruhe und Widerspruch ab. Am einheitlichsten wirkt der westliche Ecksaal mit den primitiven Arbeiten, am unruhigsten das entgegengesetzte Zimmer mit den Cinquecentosachen. In den beiden Hauptsälen hat Dr. Voege die Riesenwände durch je drei symmetrische Gruppenbilder rhythmisiert. Im westlichen Saal enthält die große Wand zwei Donatello- und eine Luca Robbia-Gruppe. Natürlich steht die große farbige Stuckmadonna Donatellos im Mittelpunkt; das zweite donatelleske Zentrum bildet ein feiner, hellfarbiger Stucco nach der Madonna der Via Pietra piana in Florenz. Zwischen die vielen Reliefs und Madonnen sind auf die Kamine, Tische und Konsolen sieben Büsten verteilt, von denen einige aus dem Depot wieder hervorgeholt sind. Frischbewegte Tonstatuetten stehen zum Teil sehr reizvoll auf hölzernen Ständern und nicht mehr wie früher eng zusammen auf langen Wandbrettern. Die Luca Robbia-Gruppe hat zum Mittelpunkt die wundervolle farbige Stuckmadonna, ein Prachtstück, das der glasierten Madonna der Innocenti verwandt ist. Sie hat in dem scharfen Licht gegen früher wesentlich verloren und man wird für sie mit der Zeit noch einen anderen Platz finden. Tiefer und sichtbarer als früher hängt das schöne Lünettenrelief Lucas aus Palazzo Alessandri. Manche Stucchi sind gesäubert worden, so daß ihr goldener Glanz wieder leuchtet. Hoffentlich wird nicht wieder der Staub der Heizung, wie im alten Museum, die hellen Stücke bronzieren.

Der Eckraum mit den Werken der Tonplastiker der Übergangszeit wirkt, wie gesagt, besonders günstig; selbst stark bestoßene und entblätterte Stücke stören die feierliche Wirkung nicht. Bode ist jahrelang vergeblich für diese frühen, nicht immer reifen und bisher noch namenlosen, aber sehr bezeichnenden Werke der gotisierenden Nachzügler des 15. Jahrhunderts in Florenz und Verona eingetreten. Ihre dekorative Schönheit kommt jetzt sehr glücklich zur Geltung.

Im zweiten östlichen Hauptsaal waren mehr als 60 Skulpturen unterzubringen; Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, die Bolognesen, Ferraresen und Venezianer sind hier versammelt. Sperandios klotzige Professorenbüste bildet den schweren Mittelpunkt; sie steht auf einer prächtigen Florentiner Kredenz mit Messingbeschlag — freilich reichlich niedrig! Ein Teil der hier aufgestellten Stucchi, z. B. die schöne Bologneser Madonna und eine Tonmadonna, die man mit Bramante in Zusammenhang gebracht hat, schmachtete früher, nahezu unsichtbar, in einem dunkeln Saal neben dem Oberlichtsaal des alten Museums. Im letzten Saal hängen oben an drei Wänden die sieben mythologischen Fresken Bernardino Luinis aus der Villa Pelucca, um 1520 gemalt; zwei derselben waren eine Zeit lang im Kupferstichkabinett ausgestellt gewesen, die anderen nie. Auch in diesem Saal kommt vieles Vergessene aus dem Depot wieder zum Vorschein — leider allzu viele kleine Stücke; fünfzig Nummern. — Die fünf Säle liegen unmittelbar neben den Zimmern der deutschen Frühkunst; diese gewähren einen glänzenderen Aspekt und das deutsche Publikum, das natürlich der deutschen Kunst sich leichter zuwendet, als der romanischen, wird in den italienischen Sälen sich erst einleben müssen. Einem Bedauern würden wir Ausdruck geben, wenn wir nicht wüßten, daß diese Frage reichlich durchdacht und nur ungern negativ entschieden ist: Man hat es nicht gewagt, die reiche Sammlung der Robbiaglasuren unter die Stucchi zu mischen. Diese letzteren hätten dann zu stumpf und benagt gewirkt.

Die Mehrzahl der Robbiaarbeiten — 24 Nummern, das Museum besitzt etwa 40 Stücke! — hängt jetzt in einem der kleinen Kabinette auf der Spreeseite im Oberstock zusammen, nahe den primitiven Bildern und Marmoren des Quattrocento. Wie viel stärker sie in der Vereinzelung und namentlich als glänzende Augen stumpfer Wände wirken, merkt man an der schönen Lünette, die über der Medicitür in einem der Bilderkabinette steht und ebenso in der Basilika. Die Robbiaarbeiten verlangen eine starke Profilumrahmung, womöglich groben Mauergrund und architektonisch markierte Plätze. Ein Museum hat derartige Plätze nur ausnahmsweise zu vergeben; es hat vor allem das Interesse, die einzelnen Stücke dem Auge nahe zu bringen. Wie wir hören, wird die hellblaue Tuchbespannung des Robbiakabinetts später gegen einen tieferen Ton, der zu dem Blau der Gründe besser paßt, geändert werden. Die beiden Seitenwände sind Luca und Andrea zugeteilt; namentlich die erstere Wand ist geglückt, mit dem Zentrum der Frescobaldimadonna. Vielleicht wird für den herrlichen Jünglingskopf (Tondo), der ausnahmsweise an der Andreawand hängt, noch eine architektonische Rahmung gefunden werden. Ein größeres Tondo Giovanni della Robbias mit der hl. Verdiana in einem schweren Fruchtkranz ist von Herrn von Beckerath der Sammlung neu geschenkt worden.

Einen sehr distinguierten Eindruck macht das anstoßende Donatellokabinett. Zwischen die Marmore der Madonnen Pazzi und Orlandini hat man die farbig so bestechende Giovanninobüste gestellt; an den Ecken zwei Desideriobüsten, von denen die viel-



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST N. F. XVI

DONATELLO, ENGEL VOM TAUFBRUNNEN IN SIENA
RADIERT VON PETER HALM

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN



genannte Marietta ein allzu weißes Licht hat. Ganz besonders schön ist die Rückwand gelungen, wo ein sienesisches Marmorrelief Giovanni di Stefanos mit zwei kleinen Sieneser Bildern von Neroccio und Matteo di Giovanni ungemein fein steht. Darunter Büsten und Reliefs von Federighi und Civitale. Seitlich wird die freundliche Gruppe durch zwei auf hohen Postamenten stehende Madonnenstatuetten abgegrenzt. In der Ecke auf einem prächtigen donatellesken Baluster die beseelte Statue König Davids vom Florentiner Dom. Diese Wand ist meines Erachtens die beste in den Skulptur-Kabinetten des Oberstockes. Die dritte Wand beherrscht dann Desiderio, der unter den Stucchi nur dürftig (dreimal) vertreten ist. Die Mitte nimmt die köstliche urbinatische Prinzessin ein, die sehr fein beleuchtet wird.

Über den Aspekt der beiden Bronzekabinette ist schon geschrieben worden. Die bisher so schlimm zusammengepferchte glänzende Sammlung bietet sich nun, auseinander gezogen, schön verteilt, in ganz neuem Werte an. Die Plaketten hat man, wie im alten Raum, zum Teil wieder in Wandkästen aufgereiht. Bei den Statuetten sind die größeren und bedeutenderen Stücke nicht in den Vitrinen, sondern frei aufgestellt. So steht der schöne Putto Donatellos vom Sieneser Taufbrunnen vor der auch sonst kostbaren rechten Wand des größeren Saales; als Gegenstücke eine glänzende Neuerwerbung, eine Sieneser Bronze der gleichen frühen Zeit, eine nackte dovizia mit Füllhorn. Die Sammlung der Statuetten in den leider sehr hohen Vitrinen hat in letzter Zeit noch einige beste Stücke hinzuerhalten; eine kleine Gruppe derselben ist in der schönen alten Libreria des Plakettenzimmers ausgestellt. Für die Bronzen liegt nun die Neuausgabe des großen Katalogs vor, die einen gewissen Abschluß der von Bode und Knapp besonders geförderten Forschung auf diesem Gebiete bedeutet.

Bei dem Kabinett James Simon, der größten Schenkung, die das Museum an seinem Ehrentage erlebte, war der Wunsch des Besitzers, daß die Sammlung vereinigt bleiben sollte, maßgebend. Es konnte also hier das Experiment erprobt werden, wie italienische Bilder, Marmore, Stucchi, Bronzen, Medaillen, Majoliken und Möbel sich miteinander vertragen. Das Kabinett leidet etwas an seiner Fülle; namentlich die Vitrine auf dem schönen alten Tische besetzt den Raum allzustark. Auch sonst ergab sich hier eine Häufung schöner Dinge, die eben nur in der Ausnahme statthaft ist. Über die Sammlung selbst wird ein besonderer Katalog erscheinen. Der in der Bemalung so wunderbar erhaltenen Madonna Andrea Robbias wünschte man einen noch bevorzugteren Platz. Über der großen Cassapanca hängen einige nordische, farbig sehr hervorstechende Bilder von den Bruyns und Gerard David. Darüber steht feierlich und milde eine heilige Frau im schönen alten Tabernakel. Das Reliefporträt eines jungen Mädchens in pietra serena steht Desiderio nahe. Ganz besonders erfreulich für das Museum sind die Medaillen und kunstgewerblichen Stücke dieses Kabinetts, da diese Sachen ja im übrigen prinzipiell ausgeschlossen sind. Die Medaillensammlung von James Simon ist seit lange berühmt; es befinden sich Unika darunter, und alle Stücke sind von wunderbarer Erhaltung und besonderer Schönheit. Wer die Medaillensammlungen der italienischen Museen durchmustert hat, weiß, welche Unterschiede es hier gibt; namentlich ein Besuch des Argus-Saales im Mailänder Castello Sforzesco ist sehr geeignet, den Wert unserer kleinen, aber ausgezeichneten Sammlung zu verdeutlichen. — Über die Aufstellung des Münzkabinetts kann ich nicht berichten, da sie bei der Niederschrift dieser Zeilen noch nicht vollendet war.

Von den beiden letzten Quattrocentokabinetten birgt das eine die reiche Sammlung der Arbeiten A. Rossellinos und Mino da Fiesoles. Hier haben die Büsten wieder das erste Wort. Der Kunsthistoriker hätte natürlich gern die kostbare Büstensammlung unseres Museums an einer Stelle vereint gesehen; die herrlichen Stücke sind jetzt auf viele Plätze verteilt, wirken hier aber als Solisten sehr persönlich. Freilich wirft das seitliche Licht mitunter starke Schatten. Über der Intarsiatür des Rossellino-Kabinetts steht äußerst frisch und heiter eine Stuckbüste Desiderios. Weniger glücklich und zu tief steht der Christuskopf des Meisters der Marmormadonnen in einer Ecke dieses Kabinetts. Hervorzuheben ist noch Benedetto da Maianos reizende Lünette mit den beiden Putten. Die Mino-Wand hat zwischen den beiden auf alten Konsolen lastenden Männerbüsten dieses Meisters ein feines farbiges Stuckrelief der sogenannten russischen Madonna Rossellinos, das Frau Hainauer geschenkt hat. Daneben ein von Bode geschenktes Fresko von Filippino, ein männlicher Kopf, der den Fresken in der Brancaccikapelle nahe steht.

Im letzten Zimmer dieser Reihe hat man in die Decke die schönen vier Bilder Paolo Veroneses eingelassen, die einst im Fondaco dei Tedeschi in Venedig saßen. Hier kommt die außerflorentinische Plastik (Francesco Laurana, Matteo Civitale, Tamagnino und andere) zur Aufstellung. Man hat hier mit Bildern und bunten Holzreliefs absichtlich mehr abgewechselt als in den florentinischen Kabinetten; denn die lombardische Plastik fordert den bunten Wechsel, während der Florentiner Geschmack das Kühle und Monumentale bevorzugt. Drei kleine Venezianer Bilder und drei lombardische Holzskulpturen werden von Marmorgruppen umzogen. Einen fast bizarren Gegensatz zu der empfindsamen Neapeler Prinzessin Francesco Lauranas bildet die herausfordernde Physiognomie des Genueser Bankiers Acelino von Tamagnini.

Über die interessante Michelangelo-Wand ist schon berichtet. Dagegen ist noch der neue Altar unter dem neugerahmten Riesenbilde Luigi Vivarinis im großen Venezianer Bildersaal zu erwähnen. Hier hat man die Reliefs des sogenannten Meisters von San Trovaso eingelassen, die freilich durch die davorstehenden Baluster etwas verdeckt werden. Man darf die Aufstellung dieses Bildes als einen der Schlager des Museums bezeichnen; abgesehen von dem neuen Rahmen trägt dieser Altar davor zu der ausgezeichneten Wirkung viel bei.

Über die Basilika ist in anderem Zusammenhang ausführlich berichtet worden. Die plastischen Kunstwerke dieses Raumes sollen weniger sich selbst zeigen, als den Eindruck des Raumganzen beleben. Dazu ist Andrea Robbias schöner Altar aus Varramista fast zu schade — ein herrliches frühes Stück, das noch unter den Augen von Andreas Onkel und Meister Luca entstanden ist. Ausgezeichnet stehen die beiden Wappenhalter auf der Brüstung über dem Portal.

Von der Basilika führt im rechten Winkel ein großer Saal nördlich zu den byzantinischen, islamitischen, sassanidischen und frühchristlichen Abteilungen herüber. In diesem Vorsaal, der noch ziemlich leer geblieben ist, sind drei große Brunnen aus Venedig (14. und 15. Jahrhundert) in der Mitte aufgestellt; hier hängt außerdem ein großes venezianisches Kruzifix aus dem Trecento. Mehrere Vitrinen bergen die italienischen Elfenbeine des späteren Mittelalters. Die Großplastik dieser Epoche ist in dem anstoßenden äußerst lebhaften Saal ausgestellt. Ein herrlicher französischer Kamin und ein venezianisches Portal sind eingemauert. Hier finden wir eine höchst bedeutende Sammlung von italienischen Marmoren des 13. und 14. Jahrhunderts. Die Mehrzahl der Stücke (20) vertritt die Kunst der Pisani, von denen Giovannis beide Sibyllen (aus der Sammlung von Beckerath) wohl die bedeutendsten sind. Gerade diese Figuren haben keinen besonders günstigen Platz. Die Büste aus Scala, das Schwesterstück der sogenannten Sigilgaita, und der römische Fürstenkopf stehen auf alten Postamenten. Die prächtig erhaltene frische Verkündigungsgruppe (Holz, bemalt) aus dem endenden Pisaner Trecento wirkt zwischen den gelben und grünen Steinen doppelt munter. Zwischen ihr, unter Andrea Pisanos Kruzifix, steht Giovanni Pisanos edelschöne Marmormadonna. Auch die prächtigen Durchblicke aus diesem Saal auf die Perserteppiche links und das ravennatische Mosaik rechts tragen zur Stimmung des Raumes glücklich bei.

Der Direktor des Kaiser Friedrich-Museums wird, wenn er die neuen Räume der italienischen Plastik durchschreitet, sich sagen dürfen, daß er nicht nur aus bescheidensten Anfängen Großes und Einzigartiges entwickelt hat; daß er nicht nur durch eine jahrzehntelange, stets erneute Forschung eine bisher vergessene und übergangene Kunstprovinz wieder entdeckt und deren Ziele und Gedanken vielen nahe gebracht hat, die ihm so ein Stück neuen geistigen Lebens danken, sondern daß er nun auch diesen Kostbarkeiten den Rahmen gab, der ihren Wert steigert, und eine Heimat, die das Exil, in dem sich nun einmal alles Italienische diesseits der Alpen befindet, fast vergessen macht. *PAUL SCHUBRING.*

VI. ABTEILUNG DER NORDISCHEN SKULPTUREN

Die Sammlung der deutschen und niederländischen Skulpturen des Mittelalters und der späteren Jahrhunderte hat in dem Saale Platz gefunden, der unmittelbar zur Rechten an die Apsis der sogenannten Basilika sich anschließt, in zwei ebenfalls dem Hofe zugekehrten Seitensälen und zwei Nebenkabinetten. Es sind durchweg die am wenigsten günstig beleuchteten Gelasse, in denen jetzt etwas von dem Dämmerlicht der nordischen Kirchenräume herrscht. Eine mittelstarke Beleuchtung ist an sich ja für die nordischen Werke der Großplastik nicht ungünstig. Bei der Bedeutung der ganzen Abteilung erscheint der Platz aber ein wenig dürftig. Es ist etwa ein Viertel des Raumes, der den italienischen Skulpturen insgesamt zugewiesen ist, und das ist doch wohl etwas wenig. In der Aufstellung ist mit großem Geschick versucht worden, aus der Not eine Tugend zu machen und diesen an sich nicht übermäßig glücklichen Räumen noch besondere Reize abzugewinnen. Der erste große Saal hat die Skulpturen der deutschen Spätgotik und Frührenaissance aufgenommen. Der Raum empfängt von jeder Seite durch drei große Fenster sein Licht von den kleinen Höfen her. Zwischen jedem der Fenster sind Scherwände aufgestellt, auf einem Marmorsockel, einfach mit grünem Stoff überzogen und möglichst unscheinbar und unarchitektonisch gehalten. Die Decke in dem Raume, der vielleicht am ehesten etwas Reflexlicht von oben gebraucht hätte, ist von braunem Eichenholz in einer tiefen und satten Farbe und scheint allzuschwer über dem ganzen Raume zu lasten. An den Scherwänden sind in geschickter Verteilung die kleinen Altäre und Einzelfiguren aufgestellt, die ehemals in jenen winzigen Räumen zusammengepfercht waren, die für die deutsche Plastik im alten Bau allein übrig geblieben waren. Zwischen ihnen haben die deutschen Gemälde Platz gefunden, die das Museum aus der Zeit vor dem Eintritt in die große klassische Periode barg. Die Wechselbeziehungen, die zwischen der Plastik und der gleichzeitigen Malerei bestehen, sollen durch diese Gegenüberstellung in das rechte Licht gesetzt werden, und zugleich ist hier, wie auch in einzelnen der oberen Kabinette der italienischen Gemäldegalerie der Versuch gemacht, aus malerischen und plastischen Werken ein harmonisches Bild zu arrangieren. Dieser Versuch ist glänzend gelungen. Gemälde und Skulpturen stehen vortrefflich zu einander und beide gleich gut auf dem gemeinsamen Grunde — und vielleicht ist hier im ganzen Museum überhaupt die glücklichste Gesamtwirkung erzielt. Dabei ist freilich zugunsten der dekorativen Wirkung auch die frühere Übersichtlichkeit über die Entwickelung der alten deutschen Malerei vollständig aufgehoben. Die Bilder sind auseinandergerissen, und der Platz, den sie zwischen plastischen Werken erhalten haben, ist naturgemäß nicht immer in erster Linie durch ihren künstlerischen Wert, sondern oft auch nur durch einen besonderen farbigen Klang bestimmt worden. Die auf der Rückseite der letzten Scherwände nach Süden zu hängenden Bilder kommen bei trüber Witterung nicht mehr recht zur Geltung.

An der Vorderwand zur Seite des großen rundbogigen Eingangsportals prangen die vier Tafeln



DER SAAL DER ITALIENISCHEN TRECENTO-SKULPTUREN MIT DURCHBLICK AUF DEN SAAL DER PERSERTEPPICHE

des Meisters Hans Multscher. In der vortrefflichen Beleuchtung, mit der Möglichkeit, das gesamte Werk auf einen Blick zu übersehen, wirken trotz der derben Ausführung, die die handfeste Eiligkeit des an große Flächen gewöhnten Monumentalmalers verrät, wie Friedlaender sie charakterisiert hat, und trotz des trüben Farbenauftrags doch die leidenschaftlichen und erregten Kompositionen mit höchster Anschaulichkeit. Die untersetzten groben Figuren agieren in den dicht gedrängten Szenen mit einer packenden Lebendigkeit. Seit Reber den Blick erneut auf diesen Meister gelenkt, und seit schon 1898 die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen seine Werke veröffentlicht, ist dieser schwäbische Zeitgenosse des Jan van Eyck neben Conrad Witz und Lucas Moser uns die wichtigste künstlerische Persönlichkeit am Oberrhein geworden. Es ist keine vornehme Hofkunst, aber der bäurische Meister hat hier mit derber Kraft sich bemüht, in seinen wüsten Gesellen eben soviel Ausdruck und Leben darzustellen, als es seinem noch dumpfen Empfinden nur aufging.

In der Aufeinanderfolge der Skulpturen ist eine gewisse Reihenfolge sorgsam eingehalten. In der ersten Koje sind bayrische nnd Tyroler Werke aufgestellt, in der zweiten hauptsächlich schwäbische, in der dritten fränkische Werke. Über den ganzen Raum verteilt sind die fünfzehn wundervollen, leider zum Teil etwas stark restaurierten Büsten, die aus der Fuggerkapelle in der Annenkirche zu Augsburg stammen, Arbeiten des Adolf Daucher (oder Dauher, wie wir ihn jetzt nennen sollen)von Augsburg. Die unvergleichliche Serie der Büsten, von denen einige durch männliche Kraft und durch den Ausdruck des zartesten Liebreizes zu den Schönsten gehören, was die beiden ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland überhaupt geschaffen, ist leider etwas auseinandergerissen; der imposante Eindruck wird dadurch geschmälert. Nur auf einige der neueren Erwerbungen soll hier noch hingewiesen werden. Da ist am Eingang aus der Sammlung des Berliners Karl Becker ein Tiroler heiliger Papst — eine charaktervolle Arbeit im Stile des Michael Pacher, die 1898 in Berlin auf der Renaissance-Ausstellung auffiel — in alter Bemalung als Gegenstück zu der reich bewegten Madonna mit der üppigen, überreich aufgerefften Gewandung. In der mittleren Koje sind die vier Altarflügel des Bernhard Striegel mit ihren Heiligenpaaren jetzt wieder vereinigt sämtlich aufgehängt. Zwischen zweien von ihnen steht die entzückende schwäbische Madonna in dem Typus der Mantelmadonna, der Jan Veth kürzlich in »Kunst und Künstler« einen so fein empfundenen Lobpsalm gewidmet hat. Auf der anderen Seite die früheste beglaubigte Arbeit Tilman Riemenschneiders, die 1902 erworbene Reliefplatte aus Schloß Mainberg vom Jahre 1490: Christus der Magdalena im Garten erscheinend. Das dazu gehörige Stück befindet sich in Berliner Privatbesitz. Unter den Neuerwerbungen weiter ein heiliger Eligius als Hufschmied, eine ganz genreartige, schlichte Darstellung, dann das sitzende Bild eines fränkischen heiligen Bischofs in alter Polychromie, in der Art der Darstellung noch mit Anklängen an das 14. Jahrhundert. Endlich ein heiliger Georg aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, eine süddeutsche Arbeit, außerordentlich fein in der alten Polychromie, mit den dezenten grauen, goldenen, silberigen und stumpfroten Tönen eine fast japanische Farbenharmonie darbietend.

In dem rechts anstoßenden großen Raum ist an der Schmalseite die große Westempore aus der Benediktinerkirche zu Kloster Gröningen eingemauert, die den ganzen Raum beherrscht. Das aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammende Werk mit Christus als Weltrichter zwischen den Aposteln ist in jener festen Stuckmasse ausgeführt mit Resten alter Bemalung, wie sie gleichzeitig eine ganze Gruppe in Obersachsen aufweist, in Hamersleben, in Hecklingen und vor allem an den Chorschranken in der Michaeliskirche zu Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. An den Wandflächen ist alles aufgestellt, was von romanischen und im eigentlichen Sinne gotischen Skulpturen im Museum vorhanden ist, durchweg auserlesene und ausgesuchte Stücke. Zwischen ihnen die frühesten Werke der deutschen Tafelmalerei, — die die Berliner Sammlung glänzender vertreten zeigt als irgend eine andere — die beiden schon in der alten Aufstellung zwischen den Skulpturen aufgehängten Soester Antependien, das eine in dem stark byzantinisierenden Stile mit den drei Medaillon - Darstellungen und das andere in jenem manierierten zipfeligen Stile, wie er um die Mitte des Jahrhunderts in Westfalen sowie am Niederrhein herrscht, und wie er sich in Soest vor allem in den Wandmalereien in St. Maria zur Höhe ausspricht. Aus dem Provinzialmuseum zu Münster zurückgekehrt ist der große, der sächsischen Schule des 13. Jahrhunderts angehörige und aus Quedlinburg stammende, kleeblattartige Altaraufsatz, der im vorigen Jahr auf der kunsthistorischen Ausstellung in Erfurt erschien.

Endlich ist noch ein ganz neues Werk hinzugekommen, das hier zum ersten Male ausgestellt ist: die Glatzer thronende Madonna. Das Werk, das der böhmischen Schule um 1350 angehört, zeigt einen ganz erstaunlichen Farbenreiz und ist von herrlichster Erhaltung. Alle die westlichen und südlichen (italienischen) Einflüsse, die in der böhmischen Schule mitsprechen, haben hier zusammengewirkt, um ein Werk von so hohem künstlerischen Reiz zu schaffen. Von entzückender Feinheit sind die Engelsfigürchen, die in der Architektur ihr Spiel treiben, von wunderbarer Brillanz die hellen und leuchtenden Töne. Die etwas späteren Erstlingswerke der kölnischen Schule, so das aus einer kölnischen Kirche stammende Diptychon, das vor wenigen Jahren aus der Sammlung Robinson erworben ward und das in diesem Sommer die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf zierte, stehen mit den viel dezenteren und gedämpfteren Farben fast stumpf neben dieser lauten böhmischen Pracht.

In den drei zur Linken sich anschließenden Räumen sind die deutschen, französischen und nieder-

ländischen Skulpturen des 16. bis zum 18. Jahrhundert untergebracht. In der Mitte des ersten kleinen Raumes die große dekorativ wirkungsvolle Bronzekopie des Schlüterschen Großen Kurfürsten von Jakobi, dem Gießkünstler des Denkmals. An den Wänden die Arbeiten in feinem Stein, rechts der bekannte Hausaltar aus der Antoniuskapelle des Imhoffschen Hauses zu Augsburg von Hans Daucher in Kelheimer Stein, gegenüber Specksteinreliefs und verwandte Arbeiten. Die Rückwand wird in ihrer Wirkung bestimmt durch die beiden großen für die Aufstellung von so feinen und auserlesenen Werken der Kleinkunst, wie sie in ihm neben den größeren Skulpturen und Gemälden untergebracht sind. Der Eindruck der ganzen Dekoration ist dagegen ein höchst geschickter und bedeutender. Die Langswände beherrscht der mächtige westfälische Flügelaltar von dem sogenannten Meister von Schöppingen. Die Mitteltafel war längst im alten Museum aufgestellt, jetzt sind die Flügel wieder damit vereinigt, die an das Provinzialmuseum in Münster abgegeben waren. Das in der alten Lebhaftigkeit und



GOTISCHE SKULPTUREN IN VERBINDUNG MIT DEN FRÜHESTEN TAFELMALEREIEN

lebensvollen Büsten des bärtigen Willibald Imhoff, der ernsthaft den Ring in seiner Hand besieht, und seiner Ehefrau Anna, die die beiden Hände über dem Gebetbuch zusammengelegt hat, Schöpfungen des Niederländers Jan de Zar, die auch das Hausbackene in den Gestalten so vortrefflich wiedergeben. An der linken Wand auch die reizvolle Tonstatuette der sitzenden Maria mit dem Kinde an der Brust, vielleicht nur die Makette für ein größeres Werk, bei der Cranachs bekannte Komposition Pate gestanden hat.

Der nächste Raum mit dem gotisierenden Gewölbe ist vielleicht der am wenigsten günstige Frische der Farben leuchtende Bild ist hier von überraschender Wirkung. Zwei der feinsten rheinischen Tafeln, die Muttergottes im Grünen vom Meister des Marienlebens und die Anbetung des Kindes vom Meister der Glorifikation, sind durch dieses große Stück freilich arg gedrückt und treten ziemlich zurück. In der Mitte des Raumes erhebt sich der schöne bronzene Springbrunnen aus der Werkstatt Peter Vischers, hoch aufgestellt, so hoch, daß man die feinen drei nackten weiblichen Figürchen ungezwungen bewundern kann, die am Halse des Fußes unmittelbar unter dem Becken zwischen den Delphinenköpfen stehen. In die Fenster sind die wundervollen



BLICK IN DEN SAAL DER DEUTSCHEN MITTELALTERLICHEN PLASTIK

Glasgemälde nach den Entwürfen von Hans Baldung eingelassen, die aus der Sammlung Douglas erworben waren. Sie kommen in ihrer brillanten und kräftigen Farbengebung hier, zumal an etwas düsteren Tagen, vortrefflich zur Geltung, aber der an sich schon ungünstige Raum verliert dadurch vieles und kostbares Licht, und die an den abgeschrägten Ecken neben der Fensterwand aufgestellten Wandschränke werden wohl an trüben Wintertagen sich in ein geheimnisvolles Helldunkel einhüllen, dem auch das Luxferglas in den Fenstern nicht völlig steuern kann.

Was das Museum an Elfenbeinwerken des frühen und des späten Mittelalters, sowie der Renaissancezeit besitzt, ist in Vitrinen zu anmutigen Gruppen vereinigt. Erst jetzt, nachdem die byzantinischen und sonstigen Arbeiten abgetrennt sind, sieht man, welche Fülle und welche geschlossene Reihe an Elfenbeinarbeiten das Berliner Museum besitzt; geschickte und glückliche Erwerbungen der letzten Jahre haben hier die letzten Lücken ausgefüllt. Der vortreffliche Elfenbeinkatalog von Wilhelm Vöge, der nach Bodes Angaben diese gesamten Räume liebevoll und feinsinnig aufgestellt hat, hat hier auch schon das wissenschaftliche Rüstzeug für diese Gruppe geliefert. Eine ganze Reihe wertvoller und kostbarer Werke der späten Plastik in den verschiedensten Techniken ist in dem unglücklich schmalen Treppenraum daneben auf dem Gang aufgestellt, und die feinen Buchse, Specksteinarbeiten, Bronzen und Plaketten, die in der mittleren Vitrine des gewölbten Raumes untergebracht sind, sind leider bei dem wenig günstigen Licht nur zur Hälfte sichtbar. Gerade in diesen Werken der Kleinplastik liegt aber eine Hauptstärke der Berliner Sammlungen. Es sind hier ausschließlich Arbeiten der besten Qualität vereinigt, nicht mit Kuriositäten und historischen Reliquien gemischt wie in den alten Kunstkammern — und aus dem 16. Jahrhundert sind wohl alle hervorragenden Schulen und Meister vertreten. In nichts sprechen Erfindungslust und Schönheitssinn der deutschen Renaissancekünstler so lebhaft wie in diesen kleinen Werken.

Diese ganze Abteilung der nordischen Plastik ist wohl die, die noch am lautesten nach Erweiterung und Ergänzung ruft, und gerade nach der Vollendung der Aufstellung im Kaiser Friedrich-Museum fällt das Mißverhältnis gegenüber der italienischen Abteilung um so schneidender auf. Das Niveau der plastischen deutschen Abteilung ist dabei durchschnittlich ein sehr hohes, ebenso hoch wie bei den Italienern, und die Aufnahmebedingungen sind schärfere gewesen als bei den Stucchi duri der langen italienischen Säle: die ersten und feinsten der deutschen Arbeiten dürfen sich ruhig neben die italienischen wagen. Man stelle einmal jene entzückende schwäbische Mantelmadonna neben die vielgerühmte sitzende Madonna von Benedetto da Majano; den Ruhm der vollendeteren Formen, der runderen schöneren Bildung wird niemand dem italienischen Werke absprechen, aber an Tiefe und Reinheit des Ausdrucks, an Innigkeit und Keuschheit der Empfindung stellt das deutsche Werk den Italiener wieder in Schatten. Ausländische Besucher, die hier in der ersten hauptstädtischen und der ersten norddeutschen Sammlung ein Bild von der ganzen deutschen Plastik zu bekommen hoffen, werden in etwas enttäuscht sein. Man kann wohl einwenden, daß die Vorführung dieser Kunst den provinzialen Museen überlassen sei, und daß hier Hannover und Köln, Breslau und Münster eintreten müssen, denen man ja auch die Vorführung ihrer einheimischen Malerschulen fast ausschließlich überlassen hat. Was die Königlichen Museen an den Werken solcher Provinzialschulen besaßen, das haben sie sogar an die Provinzialmuseen abgegeben. Es sind nur ausgesuchte Proben, freilich von allem das Beste, was hier vorgeführt wird, während die kleinen, durchaus provinzialen norditalienischen Schulen des Trecento doch beispielsweise in der Gemäldegalerie recht ausführlich vertreten sind. Gerade gegenüber diesem Überwiegen der italienischen Abteilung wird es eine künftige Ehrenpflicht sein, auch die deutsche weiter auszubauen; sie ist ja zum großen Teil erst eine Schöpfung Bodes.

Was ganz fehlt, das sind die großen und für den Norden so überaus charakteristischen figurenreichen Schnitzaltäre; nur aus Süddeutschland ist eine stattliche Anzahl kleinerer Altäre, durchweg von sehr hoher künstlerischer Qualität, vorhanden. Es wird ja auf diesem einen engen Gebiete ein Wetteifern etwa mit dem Museum schlesischer Altertümer in Breslau nie möglich sein, aber es dürfte doch nicht ausgeschlossen sein, ein gutes Werk der schlesischen Schule, eines der mitteldeutschen oder rheinischen Richtung und endlich einen jener massenhaft hergestellten, aber in so virtuoser Technik ausgeführten Antwerpener oder Brüsseler Altäre des beginnenden 16. Jahrhunderts zu erwerben, die ja bis über das ganze Ostseegebiet verstreut sind. Wenn es jetzt sehr schwer hält, in Deutschland ein Stück ersten Ranges zu finden, so ergibt sich vielleicht die Gelegenheit, in Schweden, in den baltischen Ostseeprovinzen eines zu kaufen. Man darf für eine Sammlung solcher Altäre gar nicht an einen Vergleich mit dem bayrischen Nationalmuseum oder mit dem Nürnberger Germanischen Museum denken; die Zeit, in der solch große Werke erworben werden oder in Museen gerettet werden konnten, ist schon seit Jahrzehnten vorüber, aber die Bedeutung des Berliner Zentralmuseums verlangt hier doch eine breitere Behandlung dieser wichtigen und so reichen Kunst. Freilich: wohin mit so großen Stücken? Der der deutschen Plastik zugefallene Raum ist hier viel zu eng. Über kurz oder lang wird man die gut beleuchteten, glücklich disponierten Säle, in denen jetzt die Münzsammlung untergebracht ist, doch noch der Skulpturenabteilung zuweisen müssen. Und auch der armen Abgußsammlung nach nordischen und italienischen Skulpturen, die sich jetzt in allzu engen Räumen herumstoßen lassen muß, schlägt vielleicht bald einmal die Erlösungsstunde. Wann wird endlich nach dem Vorbilde des Trocadéro Berlin das große Abgußmuseum geschenkt werden, das längst schon eine gebieterische Forderung der vergleichenden Kunstwissenschaft ist?

PAUL CLEMEN.

VII. DIE DEUTSCHEN GEMÄLDE

In dem einzigen großen Oberlichtsaal, der im alten Museum den Deutschen Bildern gewidmet war, bekam man von der Bedeutung und dem Reichtum dieser ganzen Schule doch einen überzeugenden Begriff, wenn der künstlerische Eindruck auch trotz aller Umstellungen ein unbefriedigender blieb. Unmittelbar am Eingang begann die Reihe mit den frühesten rheinischen und westfälischen Meistern, um dann in den Werken Dürers und Holbeins zu gipfeln. An der einen Schmalwand dominierte in der Mitte der Dürerschen Werke die herrliche Madonna mit dem Zeisig, in der Mitte der Längswand Holbeins Georg Gize. Auf einen Blick läßt sich in der Neuaufstellung diese Reihe nicht mehr übersehen. Man hat nicht mehr den Eindruck einer geschlossenen Entwickelungsreihe, einer durch drei Jahrhunderte fast sich hinziehenden und sich immer steigernden Tradition. Der ganze Nachdruck ist auf die Hauptmeister aus dem goldenen Zeitalter gelegt, die allein in die Gemäldegalerie Aufnahme gefunden haben. Alle früheren Werke, die älteren Franken und Schwaben, die Werke der älteren rheinischen und westfälischen Kunst sind in die Sammlung der Skulpturen aufgeteilt. Die meisten wirken dort ohne Zweifel günstiger, ihr Wert wird durch die Nachbarschaft verwandter Skulpturen gehoben, einzelne freilich erscheinen dort etwas verloren und versteckt. Was die Museumsverwaltung bei dieser Aufstellung bezweckte, war außer der dekorativen Gesamtwirkung der Wunsch, die engen Beziehungen zwischen Plastik und Malerei in den einzelnen Hauptprovinzen der deutschen Kunstentwickelung zu veranschaulichen. Das ergibt zum Teil die interessantesten und merkwürdigsten kunstgeschichtlichen Parallelen. Man wird hier immer wieder vor die Frage gestellt, ob die Malerei oder die Plastik den neuen Stil, die neuen Typen zuerst geschaffen und welcher hier die stärkere Ausdrucksmöglichkeit eignet. Aber dabei ist freilich die Entwickelung für die Malerei selbst zerrissen und zerschnitten. Hat Meister Berthold von Nürnberg beispielsweise nicht doch noch mehr Bedeutung als künstlerischer Urahn Dürers, denn als Vergleichsstück mit ein paar fränkischen Figuren? In die Gemäldegalerie ist nur aufgenommen, was an Bildern etwa heute ein fortgeschrittener Sammler kaufen und am höchsten einschätzen würde. Um die Bedeutung der Abteilung zu ermessen, muß man diese im Erdgeschoß liegenden Säle eben mit in Betracht ziehen.

Drei kleine Kabinette sind es, die im ersten Stockwerk der deutschen Malerei gewidmet sind. Das erste birgt fast alle Perlen der Sammlung, und es ist freilich ein unvergleichlicher Raum, wie ihn kein deutsches Museum wieder besitzt. An der Mitte der Rückwand (freilich in nicht ganz vollkommener Beleuchtung, weil das Glas über den Bildern blendet) Dürers Madonna mit dem Zeisig in all ihrer wundervollen Farbenfrische zwischen den Porträts des alten Holzschuher und des alten Muffel. Über dem Mittelstück die etwas bunte und harte anbetende Madonna, rechts oben das Dürersche Mädchenbildnis von 1507 und links dazu als Gegenstück der Greisenkopf von Hans Baldung. Es ist der Ruhm und der Vorzug der Berliner Galerie, daß sie gerade die glücklichste Lebenszeit Dürers reicher als irgend eine andere Sammlung illustriert, seinen venezianischen Aufenthalt, in dem er sich als ein Gentiluomo fühlte, und während dessen unter dem Einfluß der südlichen Sonne und in der endlich erkämpften Bewunderung der Malerkollegen aus der Lagunenstadt in dem durch die Sorgen niedergedrückten Manne zum erstenmal der Künstlerstolz erwachte. Es war einer der glücklichsten Coups Bodes, die Madonna aus dem Besitz des Marquis of Lothian zu erwerben. Ist das Bild doch, das unter Aloys Hausers Händen seine Auferstehung gefeiert hat, neben dem Rosenkranzbild in Prag die vollkommenste Komposition des Meisters, und da das Prager Bild eine Ruine oder schlimmer als eine Ruine, eine restaurierte Ruine ist, das einzige Werk, aus dem in aller Unmittelbarkeit Dürers Ringen nach der vollen und weichen Formenschönheit der Italiener sich offenbart. Jenes kokette Bildnis eines blonden Mädchens in dem roten Barett, das man auf den ersten Blick für einen jungen Burschen halten könnte, kommt hinzu, vor allem aber das 1893 aus englischem Privatbesitz in London erstandene herrliche Frauenporträt. Die Züge sind so deutsch, daß man an eine deutsche Kaufmannsfrau, eine Nürnbergerin oder Augsburgerin in Venedig, denken möchte, etwa an die Gattin eines der reichen Kaufherrn aus dem Fondaco dei Tedeschi. Oder sollte es die Agnes Dürerin sein, worauf das A D im Brustlatz, das schwerlich eine Meistersignatur ist, schließen ließe? Dieses Bildnis hängt in einem breiten Rahmen, der ganz mit dünnem Renaissanceranken bemalt ist. In der Mitte der rechten Seitenwand darüber der große farbige Baldungsche Altar mit der Anbetung der Könige, zur Seite drei der Altdorfer. Das feine Bildchen mit der Ruhe auf der Flucht ist in der glücklichsten Beleuchtung zu studieren. Dem treuherzigen Regensburger Meister geht hier die Phantasie mit seinem Renaissanceformenschatz durch. Mit entzückender Kindlichkeit planscht der Christusknabe in dem breiten Wasserbecken, und eine ganze Menge kleiner dicker Putten krabbelt um diese Fontaine in munterem Spiele herum. Auf der gegenüberliegenden Wand, in der Mitte, eines der Hauptstücke der Sammlung, der Kaufmann Georg Gize von Holbein. Auch dieses brillant sichtbar. In der Charakteristik der schönen männlichen Erscheinung wie in der wunderbar minutiösen Ausführung der überreichen Beigaben doch das vollkommenste und vielleicht das deutscheste Porträt, das Holbein geschaffen. Daneben wieder zwei Altdorfers: die Kreuzigung und die entzückende Geburt Christi mit der Nachtstimmung und dem Paar, das sich hier in die zertrümmerte eingestürzte Hütte geflüchtet hat,



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST N. F. XVI

LUKAS CRANACH. RUHE AUF DER FLUCHT

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN



love among the ruins. Die drei übrigen Holbein-Porträts und Ambergers Bildnis des Kosmographen Sebastian Münster bilden gewissermaßen die Pfeiler, die diese Längswand zusammenhalten.

Vor den abgeschrägten Ecken sind nur noch zwei Perlen aufgehängt unter dem unerfreulichen Kurfürst Friedrich dem Weisen von Dürer: der feine kleine Martin Schongauer, der noch Eigentum des Kaiser Friedrich-Museumsvereins ist: Die Anbetung des Kindes, und gegenüber eines der allerköstlichsten deutschen Bilder überhaupt: Lukas Cranachs frühestes datiertes Werk: Die Ruhe auf der Flucht, die Konrad Fiedler aus dem Palazzo Sciarra für Deutschland gerettet hatte und die jetzt von seiner Witwe — der Tochter Julius Meyers, des verdienten Leiters der Berliner Gemäldegalerie in den siebziger Jahren — dem Museum übergeben ist. Es stammt aus dem gleichen Jahre wie Dürers Anbetung der Könige in den Uffizien, und an Farbenfrische wetteifern sie beide miteinander. Einen Vorläufer der schönsten Bilder Böcklins hat das Werk Karl Woermann genannt; ganz einzig ist der Zusammenklang der Landschaft mit der Figurengruppe, der ganz Mutterglück atmenden Madonna und dem nachdenklichen, ernsten, ein wenig verdrießlichen Joseph. In welcher allerliebsten Frische sind die Engel gegeben, die drei ernsthaften, musizierenden, bekleideten Knaben, die sich alle Mühe geben, nicht aus der Fassung zu kommen, zwischen die sich der kleine Nackedei drängt, und die drei nackten Kerlchen zur Linken. Dem Zweiunddreißigjährigen müssen hier schon Einflüsse der oberitalienischen Renaissance zugeströmt sein.



DIE GLATZER MADONNA

In den zwei deutschen Kabinetten nehmen die Mitten der Längswände Stücke ein, die mehr gegenständlich amüsant sind, die aber von alter Zeit her gute Bekannte des Berliner Publikums sind. Es sind die beiden Cranachtafeln mit dem jüngsten Gericht und dem Jungbrunnen. Das Triptychon mit dem jüngsten Gericht schwelgt ganz in Höllenphantasien und kopiert hier eine der großen Teufeleien mit der Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch. Die Phantasie ist hier eine ebenso unerschöpfliche wie schrankenlose, und um wieviel derblustiger geht es hier zu als bei Rops und Beardsley, bei denen selbst die Teufel müde sind, marode und malcontent ausschauen. Gegenüber Cranachs Jungbrunnen; Alt und Jung hat von je seine Freude daran gehabt, wie die alten Vetteln hier heranschleichen, in Wagen, Tragbahren und Schubkarren herangeschleppt werden, wie sich in der Mitte am Wasser die Metamorphose vollzieht und wie dann die Jungferchen sehr rasch und sehr ausgiebig sich der wiedergewonnenen Jugend erfreuen. Ein paar Cranachs sind an den Wänden noch verstreut. Links neben dem Bildnis des ehrenfesten Johannes von Ryth von Barthel Bruyn Apollo und Diana und Adam und Eva, die anmutige Gegenstücke darstellen. Gegenüber die beiden Hieronymi, der echte Kirchenvater und der Kardinal Albrecht von Brandenburg als solcher kostümiert. An der einen Schmalwand neben der Tür unter dem schönen Georg Breu Altdorfers kleine Landschaft mit der Satyrfamilie, in der Schwind und Thoma schon zu spuken scheinen. Hinter diesem Kabinett nun ein kleines, etwas arg vollgestopftes Oberlichtsälchen. Geradeaus in schönem alten eingelegten Rahmen die Anbetung der Könige von Hans von Kulmbach, eines der besten Bilder der Dürerschule, das deren koloristische Vorzüge vereinigt zeigt, dazu Hans Baldung und Georg Pencz. Die übrigen Süddeutschen und Mitteldeutschen des 16. Jahrhunderts an der Wand links. Als Gegenstücke wieder zwei Cranachs, beidemale die Liebesgöttin mit dem schalkhaften Amorknaben zeigend. Die Gegenüberstellung auch für den Wechsel und Wandel in Cranachs

Schönheitsideal sehr charakteristisch. Die Meister des beginnenden 16. Jahrhunderts sind eben nicht besonders vertreten. Das größte koloristische Genie, der gewaltige Grünewald, fehlt vollkommen, und auch von den Meistern zweiten Ranges unter den Süddeutschen und den Nordwestdeutschen möchte man gern noch ein paar Tafeln zur Ergänzung sehen: vielleicht daß hier ein glücklicher Kauf in künftigen Jahren ergänzt, was jetzt in großen Zügen angestrebt erscheint.

PAUL CLEMEN.

VIII. DIE NIEDERLÄNDISCHEN GEMÄLDE

Die Sammlung niederländischer Bilder hat gegenüber ihrer Aufstellung im alten Museum am wenigsten in die Augen fallende Änderungen aufzuweisen. Schon der Umstand, daß bei ihr nicht der Doppelzweig von Plastik und Malerei vorhanden ist wie in der italienischen und der deutschen Abteilung, hat die Möglichkeit der Veränderungen sehr verringert. Die einfache Verteilung in kleine Kabinette und einige größere Säle war hier wieder das Gegebene, und nur die Zusammenstellung im einzelnen, die Art des Hintergrundes und die Beleuchtung konnten modifiziert werden.

Die Beleuchtung ist im ganzen hier stärker als im alten Museum, in der Reihe der Kabinette schon dadurch, daß volles Seiten- und volles Oberlicht vorhanden sind, und man nun dem Bedürfnis nach das eine oder das andere dämpfen kann. Wie sich die Wirkung dieser Einrichtung in der Praxis herausstellen wird, muß erst die künftige Beobachtung zeigen.

Eine andere Neuerung ist die grüne Tapete, welche die Wände der Kabinette bedeckt. Die Tapetenfrage ist wichtig und schwer zu lösen. Soll die Tapete möglichst indifferent dem Bilde gegenüber sein oder soll sie seinen Ton heben? Mir scheint das erstere richtiger. Und wenn sie in einem bestimmten Verhältnis zu einem der aufzuhängenden Gemälde steht, so steht sie zu einem anderen eben in einem anderen Verhältnis, es handelt sich im besten Fall also um einen Kompromiß. Sammelt man in einem Kabinett Gemälde von ähnlicher Farbenwirkung und ähnlicher Größe, so könnte man diesen Kabinetten auch ihre bestimmten Tapeten geben, eine für die Bilder des Frans Hals, eine andere für Rembrandt, eine dritte für bestimmte Landschafter, eine vierte für die bunten Frühniederländer u. s. w. Das gibt aber in sich wieder eine bunte Reihe, die man im Kaiser Friedrich-Museum, wie es scheint, vermeiden wollte, und so ist ein letzter Kompromiß nötig gewesen, und das Resultat war ein nicht sehr warmes, ziemlich intensives Grün. Nur die beiden großen vlämischen und der große holländische Saal machen mit Rot eine Ausnahme davon. Auch das Muster der Tapete ist nicht ohne Bedeutung, für sehr kleine Bilder ist es vielleicht etwas groß geraten. Richtig sieht man ein Staffeleibild ja aber doch erst, wenn man sich soweit konzentriert hat, daß man es ohne Umgebung aufnimmt.

Die dritte Variable endlich, die Zusammenstellung der Bilder, muß man bei einem Rundgang im einzelnen verfolgen.

Vom Treppenhaus betritt man rechts im Oberstock den Flügel der niederländischen Gemälde. Die Bilder sind im großen und ganzen in chronologischer Reihenfolge verteilt, und bei einem Gang durch die lange Flucht der Kabinette und der anstoßenden größeren Säle hält man Schritt mit dem Entwickelungsgang der Malerei. Allerdings wird der größte Teil der Besucher gemäß der Baudisposition mit den spätesten Sälen an der entgegengesetzten Seite beginnen.

Die Reihe setzt ein mit den Brüdern van Eyck, und die Sammlung kann gleich ihren höchsten Trumpf ausspielen, den Genter Altar. Dieser hat schon verschiedene Phasen durchgemacht in der Art, wie er aufgehängt worden ist. In dem ursprünglichen Zusammenhang seiner Teile, wie er an dem Originalplatz in Gent stand, war er selbst, wenn man alle fehlenden Teile durch Kopien ersetzte, nicht aufzustellen, da dann entweder nur die Innen- oder die Außenansicht zur Zeit sichtbar und ein beständiges Bewegen notwendig gewesen wäre. Bei den doppelseitig bemalten Tafeln hatte man sich früher damit geholfen, daß man sie in die Wand zwischen zwei Kabinette einließ, so daß sie von beiden Seiten sichtbar waren. Auf der einen Seite wurde aber dadurch die Stellung der Flügelteile zueinander umgekehrt. Seitdem die Seiten nun auseinander gesägt sind, wäre es allerdings möglich, mit Hilfe der Kopien, die Ansichten des geschlossenen und des geöffneten Altars in ihrer Vollständigkeit getrennt und gleichzeitig zu geben, dann käme man aber in die Lage, die besten Originalstücke wie die Verkündigung und die musizierenden Engel hochhängen zu müssen und so den Vorzug wieder aufzuheben, der gerade daraus hervorwächst, daß sich das Bild im Museum und nicht mehr an seinem ursprünglichen Platz befindet, den Vorzug, das Werk deutlich zu sehen und aus nächster Nähe studieren zu können. Man breitete daher die Stücke im alten Museum an einer langen Wand aus, gut für das Studium, weniger befriedigend für den Gesamteindruck. Der ist in der neuen Gestaltung günstiger.

Zunächst hat man hier das Werk ganz für sich. Dann sind Außen- und Innenansicht in der Erscheinung voneinander isoliert. Die Ansicht des Altares mit geschlossenen Flügeln war vom Künstler möglichst einfach in den Farben gestimmt, neben den Grisaillefiguren der beiden Johannes war die Verkündigung möglichst unter der Herrschaft der weißen und grauen Nüancen gehalten und selbst die farbigen Porträts waren ganz ausgeglichen und den Steinnischen eingeordnet. Diesen gedämpften Tönen gegenüber entfaltete sich

DER GROSSE RUBENSSAAL



KABINETT DES FRANS HALS



beim Öffnen die Innenseite in größter Farbigkeit. Während im alten Museum die farbigen musizierenden Engel der Innenseite dicht neben die Verkündigung der Außenseite zu stehen kamen, gegen die Absicht des Malers, sind die Engel jetzt auf die Abschrägungen der Mittelwand neben die übrigen Innenstücke gerückt, so daß man dort fast alles beisammen hat, die Außenbilder sind dagegen auf die beiden Seitenwände verteilt, die untere Hälfte mit Stifterpaar und Johannesfiguren auf die eine, die Verkündigung, bei der jetzt durch eine Kopie der fehlenden schmalen Mittelteile (in Brüssel) das Interieur zur Vollständigkeit ergänzt worden ist, auf die andere Seite.

In dem nächsten Kabinett hat man eine Blütenlese kleiner altniederländischer Bilder zusammengestellt, wie sie sich an keinem Ort der Welt auf so geringem Raum beisammen findet, links eine holländische Wand mit dem einzigen beglaubigten Ouwater in der Mitte und zwei authentischen Bouts zur Seite, den Flügelstücken des Löwener Abendmahlsaltares, rechts eine flandrische Wand mit der Eyckschen Kreuzigung zwischen zwei Erwerbungen neueren Datums, dem Täufer in der Landschaft von Gertgen van Sint Jans und der kleinen Beweinung Christi unter dem Kreuz mit einem knieenden Stifter. Gerade das letzte Bild zeigt in der neuen Umgebung seine guten Qualitäten. Es leuchtet in auffallender Weise zwischen den anderen Bildern hervor. Wer mag es sein? Die Komposition scheint von Roger van der Weyden und findet sich mehrfach wiederholt, die Landschaft trägt mehr den Charakter des Meisters von Flemalle, an den auch der Faltenwurf erinnert. Die Anatomie des Körpers Christi ist nicht gut genug für Roger. Der sehr gedämpfte Farbenkomplex des hellroten Madonnenmantels mit dem Gelb des Christuskörpers zwischen den beiden starken Noten des Blau und Rot der Seitenfiguren ist etwas ganz Ungewöhnliches.

An diese Mitte reihen sich Porträts und Madonnenbilder, Porträts von Petrus Christus, Roger (Schulbild?), Meister von Flemalle und Memling. Es sind alles Bildnisse, die innerhalb eines Menschenalters liegen, etwa zwischen 1440 und 1470, und gerade dieser kleine Komplex ist durch die erstaunliche Verschiedenheit belehrend über die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Sehens, die sich schon während dieser ersten großen Phase zeigt, das ganz zusammenfassende, vereinfachende und schon mit raffinierten Reflextönen ausgestattete Porträt der angeblichen Lady Talbot von Petrus Christus, das sich an die spätesten Bilder von Jan van Eyck, wie das Porträt seiner Frau in Brügge und den Berliner Arnolfini anschließt, neben den in drastischer Plastik modellierten Köpfen des Flemallemeisters und dem frühen Memling, der durch das feine detaillierte und malerische Oberflächenstudium wieder zu der frühen Art des Jan van Eyck zurückkehrt.

Darüber erscheint dann das große Fouquetporträtstück fast wie ein Resümee all dieser Studien in einer gewissen vergrößernden Breite. Mit einem Schlage erhält man auf diese Weise eine Orientierung. Zwischen die Porträts sind drei Madonnenbilder eingestreut, und die Inkonsequenz, die eine holländische Madonna auf die südniederländische Seite gesetzt hat, ist sehr willkommen, denn so haben wir den steiflinigen Bouts neben dem stark modellierenden Roger und dem sanften Memling.

Nach dem Haupteindruck des Meisters van Eyck im Kabinett des Genter Altares wird man hier wieder zu ihm zurückgeführt durch seine kleinen Bilder. Sie hängen an den schmalen Schrägeckseiten, die den Ecken vorgesetzt worden sind und die in ihrem architektonischen Zusammenhang mit der oberen Raumbildung häßlich, für das Vorführen der Bilder aber praktisch sind. Nur dürfen sie nicht zu dicht besetzt sein, weil dann die Rückseite des betreffenden Kabinetts leicht überladen aussieht. An ihnen bietet sich der Bildeindruck dem Eintretenden am ungestörtesten und an ihnen müssen daher eigentlich die Dinge hängen, auf die man stolz ist. So präsidiert denn auch an der einen Seite der Mann mit der Nelke, dem der neue Platz vielleicht hilft, seine Gegner zu besiegen. Sein Pendant auf der anderen Seite ist eine neue Erwerbung, die im alten Museum noch nicht ausgestellt war, eine Madonna von Gerard David. Sie gehört seiner mittleren Zeit an. Im Typus paßt sie noch ganz zu den Bildern dieses Raumes, ähnelt sogar merkwürdig den Madonnenköpfen Rogers, in der Landschaft dagegen ist schon eine Wandlung angebahnt zur späteren Zeit, das Grau in seinen Nüancen macht sich dort mehr bemerkbar und wird auch in der Gewandung der Madonna stärker betont. Das Bild zeigt die Halbfigur der sitzenden Maria, die im Begriff ist, das Kind zu nähren. Ein erzählendes Element tritt durch den Hintergrund in dies Andachtsbild, denn die Hauptfigur bildet nur eine Episode auf der Flucht der heiligen Familie, die in der Landschaft dargestellt ist. Interessant ist es, die breiten festen Baummassen, die eine beabsichtigte geschlossene Folie für den roten Madonnenmantel bilden, mit dem detaillierten und mehr ornamentalen Pflanzenspiel zu vergleichen, das auf der darüber hängenden Eyckschen Komposition demselben Zweck dient.

Auf der Rückwand, der ungünstigsten in bezug auf die Lichtverhältnisse, hängen um die Kreuzigung des Flemallemeisters Bilder von Malern geringerer Bedeutung.

Der Gerard David leitet über in das nächste Kabinett, das den Anfang des 16. Jahrhunderts repräsentiert. Die linke Wand allerdings gehört durch Rogers Bladelinaltar und die Triptychonflügel des Petrus Christus noch ganz dem 15. Jahrhundert an, und man tut am besten, von ihr aus gleich den dahinter liegenden größeren Saal zu betreten, in dem diejenigen altniederländischen Bilder Platz gefunden haben, die schon ihrer Ausdehnung wegen nicht in die Kabinette passen. Mit großem Geschick hat man hier wenigstens drei Wänden einen ganz einheitlichen Charakter gegeben.

Die alte Kopie der großen Rogerschen Kreuzabnahme hängt wie zuletzt im alten Museum über dem neuen van der Goes, der ungefähr dieselbe Breite

besitzt, und da dieser zu seinen Seiten den Johannesaltar und den Middelburger Altar Rogers hat, so ist der Meister ganz von seinem Vorgänger umschlossen. Das bringt seine Eigenheiten stark zum Ausdruck. In der Buntfarbigkeit paßt er im Gesamteindruck noch vollständig zu den Bildern Rogers, im einzelnen aber sind die Farben feiner differenziert, stärker der Luftperspektive untergeordnet, auch ist das Ganze mehr nach Farben komponiert. Die Weichheit, welche dieses Spätwerk des Meisters charakterisiert, macht sich gegenüber der Schärfe Rogers stark geltend, ein ähnlicher nach beiden Seiten gerundeter Kompositionsabschluß tritt bei Goes wie bei der Kreuzabnahme Rogers deutlich hervor, der bedeutende Fortschritt in der Entwickelung aber liegt darin, daß die Differenzen der Raumtiefe innerhalb der Goesschen Gruppe viel größer und mannigfaltiger sind, als bei Roger, bei dem die Figuren stärker in gleichen Ebenen stehen. Auch die beiden mächtigen Propheten rechts und links, die gleichsam als Vordergrundkulissen dienen, deuten schon auf eine neue Zeit. Trotzdem bleibt die Komposition Rogers als die gewaltigere bestehen und beherrscht den Goes, so daß für die absolute Schätzung dieses letzteren nicht der günstigste Platz gewählt ist. Die Wand links ist dem Quintin Massys gewidmet, diejenige rechts anderen Meistern vom Anfang des 16. Jahrhunderts wie Scorel und Mabuse. Wendet man den Blick von der großen Rückwand zu diesen Seitenwänden, so ist sofort der Farbeneindruck ein ganz anderer, viel weniger bunt, das Graublau und Braun machen sich als Gesamtton viel stärker geltend und zeigen den Wandel im Geschmack. Auf der Massyswand tritt zum leuchtenden Rot der Madonna und des Hieronymus das feine gleichmäßige Blaugrün der Landschaft, das Braun des Interieurs, auf dem Bild der hl. Magdalena hat das Braun die ganze Figur durchsetzt. Das Sfumato Quintins klingt wieder in der Anbetung der Könige vom Meister des Todes der Maria und im Patinir, seine Pflege des Genrehaften in dem Dudelsackpfeifer eines Schülers, des Pieter Huys, das aus Stettin in die Galerie zurückgekommen ist. Auch die andere Kurzwand wird beherrscht durch die blauen und braunen Töne des großen Bellegambeschen Triptychons mit dem jüngsten Gericht und das schlichte groß empfundene Porträt Scorels. Das Nachtstück von Mabuse, Christus am Ölberg, bei dem die Mondscheinwirkung in der Landschaft überraschend gut wiedergegeben ist, kommt erst jetzt zur Geltung, da es im alten Museum auf der dunklen Wand des Ganges hing. Ein Porträt und eine Madonna ergänzen das Bild des Meisters und ein großes Paar nackter Figuren, Neptun und Amphitrite, in vollständig antikisierender Architektur sind aus dem Depot wieder in die Galerie gewandert (an die Eingangswand), so daß der Maler auch als Bahnbrecher für die antikisierende Richtung in einem der eklatantesten Beispiele zur Geltung kommt. Der Beschauer kann aus diesen Bildern ganz verschiedener Phasen des Meisters doch das allen Gemeinsame in der Modellierung heraussehen. Ein anderes mit Mabuse verwandtes Bild ist ebenfalls aus dem Depot geholt, daneben gehängt und gibt Gelegenheit, den Gegensatz der spielenden ornamentalen Renaissancearchitektur zur theoretisch korrekt sein sollenden des Neptunbildes zu beobachten. Im übrigen ist diese Eingangswand ungleichmäßiger als die andere, ihr Hauptbild ist der späte Gerard David mit der Kreuzigung, zu dem sich als neuer Bestand noch eine kleine Madonna in der Landschaft gesellt hat, ebenfalls ein späteres Bild (vielleicht nur Schulbild) in abgeschwächten Farben, das aus Düsseldorf zurückgeholt ist, so daß auch dieser Meister jetzt im neuen Museum vollständiger zur Erscheinung kommt als im alten. Noch mehr, wenn man die vier kleinen Heiligen hinzu rechnet, die sich in der Schenkung James Simon befinden, die ihrem Hauptinhalt nach auf der italienischen Seite aufgestellt ist.

Kehrt man nun zurück in das kleinere Kabinett, so trifft man die Holländer vom Anfang des 16. Jahrhunderts beisammen. Zu der selten großen Zahl von Bildern des Lukas von Leyden hat sich Cornelis Engelbrechtszen gesellt. Sein Bild der Dornenkrönung hing früher versteckt im Korridor, ist jetzt aber nicht nur gut sichtbar, sondern erhält noch einen besonderen Wert dadurch, daß ein zweites Bild desselben Meisters aus dem Depot hinzugekommen ist, das eine ganz andere spätere Phase seiner Entwickelung zeigt. Es ist die Berufung des Matthäus, ziemlich stark an einzelnen Stellen ausgebessert, im ganzen aber durchaus von ursprünglichem Charakter. Engelbrechtszen ist hier auf das stärkste beeinflußt von seinem Schüler Lukas van Leyden, dessen Entwickelung er folgt, und in der Farbe und Lichtbehandlung ist zwischen seinen beiden Bildern ein ähnliches Verhältnis wie bei Lukas zwischen dessen frühem Bild der Schachspieler und der späteren Madonna. Das kleine Triptychon von Jakob van Amsterdam und das Porträt des Mannes mit den weißen Handschuhen vom mutmaßlichen Mostaert vervollständigen den holländischen Komplex, zwischen den allerdings ein paar belgische Porträts eingestreut sind.

Die Rückseite dieses Kabinetts ist deswegen besonders bemerkenswert, weil auf ihr eine Reihe von Bildern angebracht sind, die im Depot lagerten, über deren Wiedererscheinen man aber zum mindesten aus kunstgeschichtlichen Rücksichten froh sein kann.

Bei dem Nachdruck, den man aus künstlerischen Interessen auf das 15. und 17. Jahrhundert zu legen hat, ist das 16. in seiner Mitte und zweiten Hälfte meist schlecht behandelt worden. Die manierierten italienisierenden Bilder, die affektiert posierten Gestalten und die übertriebenen Muskelmenschen sind allerdings unsympathisch, aber unter ihrem Deckmantel führen sich eine ganze Reihe von Faktoren ein, die die Malerei des 17. Jahrhunderts vorbereiten.

Die Lücke, die auch die Berliner Galerie in dieser Beziehung zeigte, ist durch die wieder ausgestellten Bilder im Kaiser Friedrich-Museum zum Teil ausgefüllt. Für das Studium der Landschaft tritt zu dem Patinir und dem kleinen Pseudo-Mostaert oder Ysenbrant jetzt das Bild von Cornelis Massys, eines Sohnes des Quintin. Das religiöse Motiv, die Ankunft der Eltern



RUBENS. DIANA UND NYMPHEN VON SATYRN ÜBERFALLEN

Christi in Bethlehem, tritt so sehr zurück, daß es kaum zu finden ist, die Staffage wirkt rein genrehaft, und die Landschaft mit ihrem schon zusammengefaßten blauen und braunen Tönen wird zur Hauptsache. Sie ist 1543 datiert. Der Einfluß der italienischen Pose ist außer durch den schon erwähnten Mabuse durch die Taufe Christi von Scorel gekennzeichnet, es tauchen Erinnerungen an den Schlachtkarton Michelangelos auf, die ganze Landschaft ist in Kulissen aufgebaut.

Im Wertgrade aber viel höher steht ein Fragment von dem Holländer Pieter Aertszen. Dieser hatte ein Gemälde für den Hochaltar der Oudekerk in Amsterdam gemalt, von dem nur noch Bruchstücke erhalten sind. Zu ihnen gehört auch die Berliner Tafel. Die Frau mit dem nackten Kinde auf der Schulter blickte zum neugeborenen Christuskind hinüber. Unter den ausgestellten Niederländern ist es das erste modern gemalte Bild, der Einfluß der Venezianer ist unverkennbar, links glaubt man ein Stück Bassano zu sehen, die Farben sind dort ganz breit, fast skizzenhaft aufgesetzt. Von diesem selben für Holland so wichtigen Maler ist im größeren Saal noch ein zweites und zwar bezeichnetes und 1552 datiertes Gemälde hinzugekommen, das in anderer Weise bedeutsam ist, nämlich in der genrehaften Auffassung der biblischen Erzählungen. Die Kreuztragung ist hier nur der Vorwand, um in einer Menge von kleinen Figuren uns allerlei aus dem täglichen Leben vorzuführen, den Gemüsewagen mit verkaufenden und schwatzenden Frauen, die Gefangennahme eines Spitzbuben, der seiner Familie entrissen wird, und daneben sind die Episoden der Schächer mehr in den Vordergrund gerückt, als die Begebenheiten Christi. Aertszen ist darin ganz die holländische Parallelerscheinung zum Pieter Brueghel in Belgien, von dem die Galerie leider noch kein Werk besitzt. Gerade mit diesen Bildern sind hier Töne angeschlagen, die die Vermittelung bilden zur Abteilung des 17. Jahrhunderts, und man würde es nicht mehr als Sprung empfinden, wenn man jetzt gleich in den nächsten Räumen zu den späteren Meistern hineingeführt würde. Aber das geschieht doch nicht, wir haben erst zwei deutsche Kabinette zu durchschreiten und finden dann in gerader Flucht in dem größeren Kaminsaal die Holländer wieder, und zwar nicht in genau chronologischem Anschluß, sondern gleich in einer Zusammenstellung verschiedener Stücke aus der weitest entwickelten Zeit.

Vor allem wird gleich Rembrandt antizipiert. Man hat dadurch das eigentliche Rembrandt-Kabinett entlastet, indem man die Jugendbilder vorweggenommen hat, wie den Geldwechsler, die Diana und den Raub der Proserpina, und die größeren, wie den Simson, Jakobs Ringen und Moses mit den Gesetzestafeln, die einen weiteren Raum erforderten. Das wichtigste Bild, der Anslo, hat natürlich den besten Platz erhalten und hat hier ein Licht, das ihn ganz anders zur Geltung bringt, als dies im alten Museum geschah, der Hintergrund rechts kommt deutlicher heraus, die Raumwirkung ist stärker und die Eintönigkeit in der Farbe durch den Firnis, die früher den Eindruck schwächte, verschwindet vollständig. Um ihm ein einigermaßen gewichtiges Gegenüber zu schaffen, hat man auch das Ruysdaelsche Seestück mit dem braunen Segel hier hineingehängt. Im übrigen sind einzelne Schüler Rembrandts, wie Eeckhout und Landschaften von Everdingen, Brouwer, Aert van der Neer und

Livens, die in ihren braunen Tönen zu Rembrandt stimmen, dem Meister angereiht.

Gegenüber dem Kamin steht auf einem Schrank des 17. Jahrhunderts ein kleiner bogenschnitzender Amor aus Marmor von Duquesnoy. Er ist durch die lange Flucht der Türen hindurch sichtbar und markiert für den Heranschreitenden gleichsam eine Pause, die Stelle, an der sich die Querachse des Gebäudes abzweigt. Es bleibt die Wahl, dieser Abzweigung zu folgen oder noch weiter geradeaus zu gehen. Folgt man ihr, so gelangt man in den großen Rubenssaal.

Im Rubenssaal steht der Raum zu den Bildern in ausgezeichnetem Größenverhältnis, leider findet sich wie an anderen Stellen des Baues auch hier das stark vorragende Gesims, hinter dem sich der Ansatz der leicht angewölbten Decke verbirgt. Die rotgemusterte Tapete ist durch den grauen Grund, der infolge der Komplementärwirkung grünlich erscheint, stark in ihrer Intensität gemildert. Rubens hätte vielleicht eher einen kräftigen Ton vertragen können als die anderen. Die Bilder aber hängen so vortrefflich wie nur möglich. Der Rubens- und Van Dyck-Besitz der Galerie geht in eine prachtvolle Symmetrie auf. Die Mitte der einen Längswand nimmt das erst kürzlich aus Sanssouci übertragene Bild der Diana mit Nymphen und Satyrn ein. Der eine Satyr scheint Diana um die noch freie Nymphe zu bitten, die ängstlich der Entscheidung entgegensieht. Wie bei allen späten Werken von Rubens, hat auch hier das Fleisch eine gewaltige Leuchtkraft, es wird etwas kraß herausgehoben durch das intensive Blau auf der linken Seite, und man kann nicht recht glauben, daß dies Blau in seiner jetzigen Form von Rubens selbst herrührt oder nicht wenigstens seine mildernden Lasuren verloren haben sollte. Der Glanz der Haut stimmt zu dem der hl. Cäcilie gegenüber und zur Andromeda auf derselben Seite. Doch wird letztere noch lange nicht in den Schatten gestellt und steht weiter an der Spitze. Sie bildet wie früher in ihrer duftigen malerischen Behandlung ein lehrreiches Gegenstück zum frühen glatter und schwerer gemalten Sebastianus.

Eine Kurzseite wird durch die Bekehrung des Paulus eingenommen. Dies der Galerie noch nicht lange angehörige Bild war zwar schon zuletzt im alten Museum ausgestellt, aber es trat nicht so hervor wie auf seinem neuen Platz, wo es für den draußen in der Basilika Stehenden eine glänzende Perspektive bildet. Es repräsentiert am stärksten in der Sammlung das Stürmisch-Aktive in Rubens' Darstellungskraft.

Van Dyck ist zwischen die Rubensschen Bilder verteilt; seine zwei dunkel und einfarbig gehaltenen Porträts rahmen das helle und farbige Bild der hl. Cäcilie ein. Beide Maler bilden hier starke Gegensätze, während auf der Seite gegenüber die Dornenkrönung Christi und die beiden Johannes gerade den jüngeren Meister im Zusammenhang mit seinem Lehrer zeigen. Ein Nebenkabinett beherbergt einige Rubenssche Entwürfe und Skizzen, Teniersche Bilder und Miniaturporträts und leitet hinüber zum kleineren vlämischen Saal mit gleicher Tapete und Gesimsschema wie im Rubenssaal. Die vier kleinen Schrägwände in den Ecken, die hier nicht wie in den Seitenkabinetten vorgesetzt sind, sondern mit der Deckenkonstruktion zusammengehen, bilden je mit einem Porträt (Rubens, Van Dyck, Cornelis de Vos, Ferd. Voet) und einem Blumenstück darüber ganz feste Teilungen. Dazwischen erstreckt sich oben ein Kranz größerer, unten eine Kette kleinerer Bilder, Van Dycks Beweinung Christi und Cornelis de Vos' Ehepaar bilden die Mittelachsen der Langseiten. Manche Bilder, wie die frühe Rubenslandschaft, der hl. Hubertus von Jan Brueghel, die früher hoch hingen, sind jetzt bequem zu studieren. Neu hinzugekommen ist außer einigen Rubensschulbildern ein interessantes 1633 datiertes Männerporträt von dem Brügger Maler Jakob van Oost, das durch seine gelbbraune Gesamtfärbung eine Berührung mit holländischen Kreisen der Zeit vermuten läßt, ferner ein Porträtkopf von Van Dyck, der bisher ausgeliehen war. Es ist ein Jünglingsbildnis, das wohl noch in die frühe Zeit des Meisters gehört, aber schon den glänzenden erregten Blick hat, der Van Dyck so eigentümlich ist.

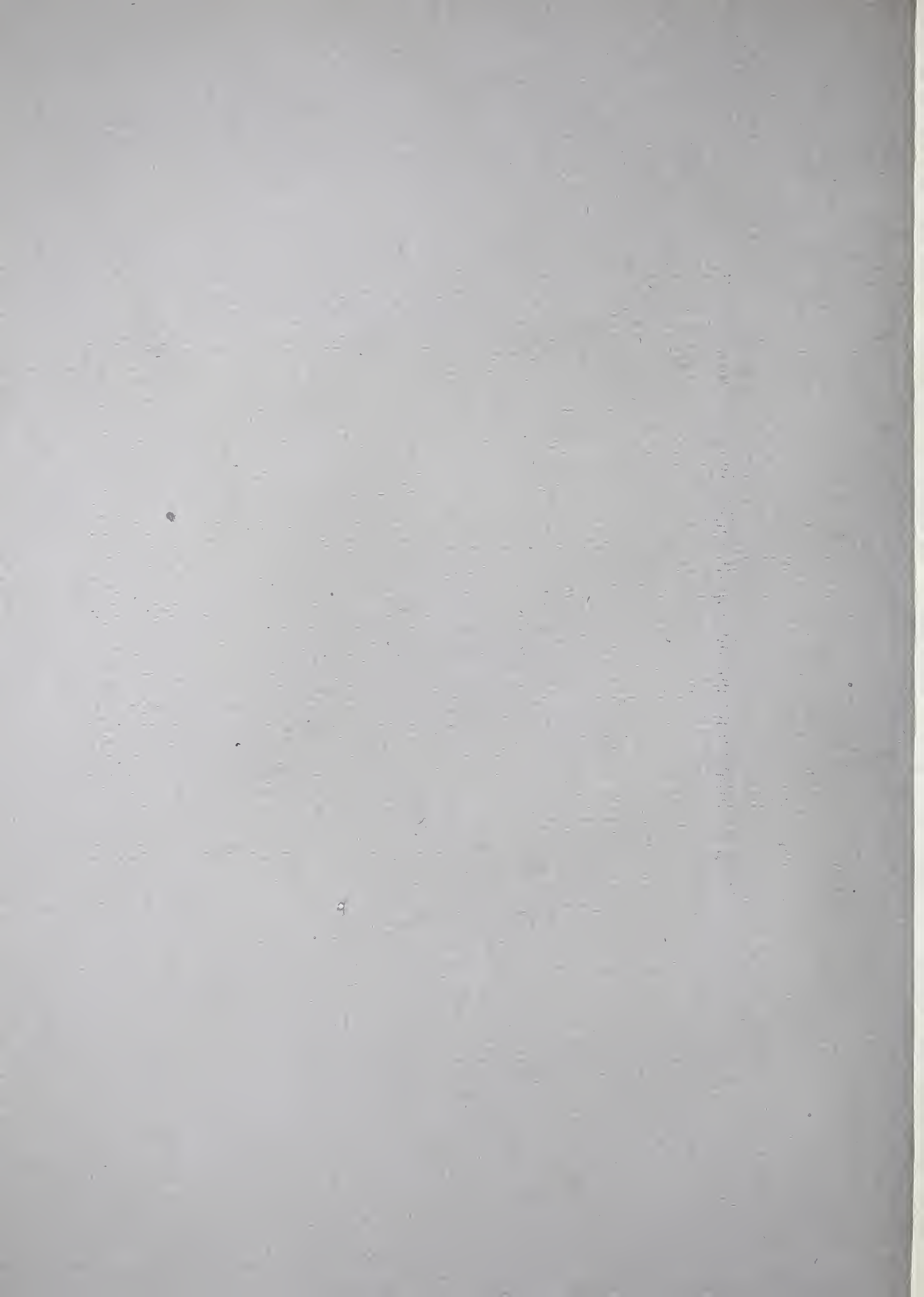
Das Ende des Saales mündet wieder in die Sammlung der holländischen Bilder. Will man aber der chronologischen Reihe folgen, so muß man zurückkehren zum Anslosaal. Der erste, der uns hiernach empfängt, ist Frans Hals. Seine Bilder sind ähnlich verteilt wie im alten Museum, nur die beiden frühen Bilder des Ehepaares sind an hervorragende Stelle auf die Eckplätze gerückt, jedenfalls mehr, weil sie die besten Gegenstücke, als weil sie die bedeutendsten Bilder unter den Werken sind, die die Galerie von Hals besitzt. Denn unter diesem Gesichtspunkt müßte der Oosdorp vorangehen. Ganz neu hinzugekommen ist ein Bild der besten holländischen Malerin des 17. Jahrhunderts, der Judith Leyster, einer Schülerin des Frans Hals. Es ist die Halbfigur eines Trinkers mit rotem Barett und Pfeife, den Bildern ihres Ehegatten Jan Miense Molenaer in der Malweise sehr ähnlich.

Es sind ferner Bilder von Brouwer und zwei Terborghs in dies Kabinett gebracht und einige Stillleben und Landschaften, die durch ihren zusammenfassenden Ton und die kräftigen Reflexlichter zur Art des Frans Hals stimmen.

Die richtige Tonmalerei aber, wie sie in Holland hauptsächlich in den dreißiger und vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts Mode war, hat ihren Schauplatz im nächsten Kabinett. Jan van Goyen ist hier maßgebend, ihm folgt ein früher Aelbert Cuyp und auch von Jan Gerritsz und von Benjamin Cuyp Bilder ganz im gelbbraunen Ton. Ein Stilleben von Pieter Claesz bringt dazu den Hauptmeister, der auf diesem Gebiet den bräunlichen Gesamtton vertritt und ihn durch ein feines Silbergrau belebt. Porträtmaler, die parallel zu Hals einsetzen, wie Palamedesz und Thomas de Keyzer, kommen hinzu, letzterer in den beiden kleinen Altarflügeln aus seiner Frühzeit auf Rubenssche Schulung weisend, in seinem Familienbild dann schon



JAKOB RUISDAEL. BLICK AUF HAARLEM



von viel stärkerem holländischen Charakter. Ein großes Frauenporträt von Jac. Gerritz Cuyp von 1524 gibt uns ein Bild von dem, was man damals in Holland noch ohne die Kunst von Hals und Rembrandt im Bildnis leisten konnte, und so ist dieser Raum in der Hauptsache der Vorbereitungszeit für die Glanzepoche gewidmet. Der Sommer und Winter von Adriaen van de Venne weisen noch mehr auf das 16. Jahrhundert zurück, ebenso das vor Jahren schon einmal ausgestellte, dazwischen aber entfernte Langbild von Gillis de Hondecoeter, das für die kunstgeschichtliche Beurteilung dieser Übergangsphase Daniels mit dem strahlenden Weiß des Engels kommt besonders wirkungsvoll zur Geltung, auch der Mann mit dem Helm könnte nicht besser hängen, da die gemalten Reflexe hier mit dem Lichteinfall stimmen. In der Gesamtheit wirken die Bilder durch Ausscheidung der Stücke im Anslosaal hier jetzt entschieden reicher und intensiver als im alten Museum.

Im nächsten Raum rückt die Landschaft an die Hauptstelle, Ruysdael, Hobbema, Adriaen van de Velde, Capelle, Cuyp und Jan van der Meer von Haarlem. Die beiden Hasenbilder von Weenix in den Ecken machen sich daneben fast zu sehr geltend.



GASPARD DUGHET. HEROISCHE LANDSCHAFT

sehr instruktiv ist, besonders für die Zeit, in der das Bestreben, leuchtend in den Landschaftstönen zu sein, nur zu einer Art glasiger Durchsichtigkeit führt.

Wie schlagend ist der Gegensatz, wenn man aus diesem Zimmer der Vorbereitung in das nächste tritt, das der Vollendung. Über dem Ton steht hier die vollkommene Leuchtwirkung. Es gehört fast vollständig Rembrandt, vierzehn Bilder, und darunter die besten, welche die Galerie besitzt, hängen beisammen, und nur die Hinterwand ist Gemälden von einem dem Rembrandtschen ähnlichen Effekt eingeräumt, unter denen vor allem die Apfelsinen Kalfs hervorleuchten. Bis auf die beiden Selbstporträts gehören alle Bilder Rembrandts vorgeschrittener Zeit an. Die Vision

In diesem Kabinett ist das Grün der Tapete am ehesten störend, denn die feinen Nuancen der Bäume und Wiesen gehen gegenüber der starken Grundfarbe verloren. Man kann dies besonders an dem Bild des Adriaen van de Velde beobachten, dessen hohe Qualität man erst wiederfindet, wenn man sich ganz in das Bild vertieft hat.

Den Schluß der langen Reihe, auf den man wie auf ein Ziel hinsteuert, sollte eigentlich der Rembrandtsaal bilden, aber das Licht, die lange Rückwand waren nicht günstig, und ein Zusammenfassen gestaltete sich viel schwieriger.

Dafür hat man nun die mehr verschiedenartigen Genrebilder hier untergebracht, und zwar diejenigen,

die als gleichzeitig der Rembrandtschen Kunst auf der Höhe der Entwickelung stehen. Auch hier leuchtet es in den Interieurs von Pieter de Hoogh und dem Delfter Vermeer, auf der Seide Terborghs, und das Abendlicht gleitet über das bunte Gefieder der Vögel von Melchior Hondecoeter. Das farbige Bild von Vermeer aus der Clinton Hope-Sammlung ist zur größeren Wirkung zwischen zwei ganz dunkle Ruysdaels gehängt, darüber die früher infolge einer falschen Bezeichnung dem Nicolaus Maes, jetzt von der Museumsverwaltung richtiger auch dem Pieter de Hoogh zugeschriebene Küche ebenso zwischen zwei Porträts von Terborgh mit tiefstem Helldunkel. Auch die Taufmahlzeit von Steen macht sich als Mittelpunkt durch ihre scharfe Plastik eindringlich bemerkbar, die Ostades dagegen treten bescheidener zurück.

Kehrt man aus diesem Sittenbildsaal wieder zurück, so gelangt man durch ein kleines Kabinett, das sich an die belgischen Räume anschließt und das die mehr süßlichen und glatten Genrebilder der Netscher- und Mierisgruppe enthält, in den rechtwinkelig zur bisherigen Reihe gelegenen größten Holländersaal, für den sich schwer ein ganz bestimmter künstlerischer Charakter feststellen läßt, besonders da hier die Größe des Formats bei der Auswahl stark entscheidend war. Allerdings deckt sich in diesem Fall das Format bis zu einem gewissen Grade mit dem Künstlerischen, da die Maler großer Historien vorwiegend unter dem Einfluß Rembrandts standen. So sind in verstärkter Zahl die Rembrandtschüler und Nachahmer wieder eingezogen, die teilweise ins Depot verbannt waren, das große Bild »Die Großmut des Scipio« von Horst, »Krösus und Solon« von Koninck, »Der Segen Jakobs« von Mol, »Hannah und Samuel« von Jan Victors und andere.

Man konnte diese holländische Gattung im alten Museum kaum kennen lernen, und wurde dort fast nur auf Kabinettstücke hingewiesen, so liegt auch darin entschieden eine Bereicherung. Das große Porträtstück von Abraham van den Tempel führt einen der glänzendsten Porträtisten der holländischen Kunst ein, welche, ähnlich wie van der Helst in seiner späteren Zeit, die prunkvolle äußere Erscheinung betonten, der die elegante Welt lieber huldigte als der Rembrandtischen Kunst. Es zeigt sich in dem Bild das pompösere Zurückgehen auf die klare und glättere Malweise, wie sie aus der Frühzeit des Jahrhunderts durch die großen Porträts des Nikolaus Elias auf der Langseite vertreten sind, und in die Zwischenzeit fallen die mehr Rembrandtischen großen Mittelbilder der dritten und vierten Seite (Livens und das unberechtigt Meert genannte Ehepaar). In Anbetracht der großen ungeteilten Wände ist es hier überraschend gut gelungen, Bilder zu einer geschlossenen Gesamtform zusammenzufassen.

GOYA. PORTRÄT EINES MÖNCHES

Die Reihe der Niederländer wird damit geschlossen, denn im letzten Saal dieses Flügels sind Spanier und Franzosen vereinigt. Sie sind dort etwas zusammengedrängt, vor allem würde man für die kleineren französischen Bilder, die Watteau und Lancret, ein Kabinett für sich wünschen, während sie jetzt auf der einen Kurzwand eines für sie zu großen Saales vereint sind. Über ihnen erscheint als neuer Ankömmling das vorzügliche Selbstporträt des Malers Pesne mit seinen Töchtern. Auch die gegenüberliegende Wand würde imposanter wirken, wenn dort der ungewöhnlich schöne Ribera, der hl. Sebastian, allein hinge. So muß er den Platz teilen mit den Gemälden von Goya, die für sich selbst auch schon die größte Aufmerksamkeit beanspruchen. Beide Por-

träts sind neue Erwerbungen. Die übrigen Spanier, Velazquez, Zurbaran und wieder Ribera gruppieren sich um Murillos hl. Antonius. Der standfeste Hauptmann, der früher neben diesen Bildern hing, ist zu den Italienern hinübergegangen, nachdem seine Nationalität erkannt worden ist. Frankreich ist besonders für das 17. Jahrhundert durch einzelne Bilder sehr ansehnlich vertreten und kann daher auch in seiner Stellung zu der gleichzeitigen niederländischen Kunst gut beobachtet werden.

Mit dem spanisch-französischen Saal verläßt man die Abteilung, doch hat die Galerie in ihrem vlämischen und holländischen Bestand noch eine wesentliche Bereicherung erfahren durch die Ausstellung zweier Privatsammlungen, einer geliehenen Auswahl der Wesendonckschen Galerie in Berlin und der teils geschenkten, teils angekauften Thiemschen Sammlung aus San Remo. Die bedeutendsten Bilder der Wesendonckschen Gruppe sind wohl die schöne Landschaft von Patinir, die durch verschiedene Leihausstellungen der letzten Jahre bekannt geworden ist, eine Backsteinruine am Fluß von Ruysdael, die der berühmten Dresdener Ruine an Wirkung nahe kommt, ein ziemlich frühes Bild von Adriaen van Ostade, Tanz vor einem Bauernhause, in das ein zuschauendes Ehepaar von anderer Hand hineinporträtiert ist, und schließlich eine kleine scharf beleuchtete Dorfstraße von Hobbema. Daneben spielen Sittenbilder der Art des Steen und Metsu die Hauptrolle. Die Sammlung ist in dem ersten oder, wenn man will, letzten Kabinett der niederländischen Seite untergebracht. Man muß durch dies weniger gut beleuchtete Zimmer hindurch, wenn man sich zuerst zum Eyckkabinett begibt.

Die Sammlung Thiem befindet sich dagegen in der italienischen Abteilung, hinter dem Tiepolozimmer. Ihr Glanzstück ist das imposante van Dycksche Frauenporträt aus seiner Genueser Zeit, eine Marchesa Spinola, die, in ganzer Gestalt sichtbar, nach links schreitet, den Fuß auf eine Stufe setzt und dadurch an Bewegung und Grandezza gewinnt. Es ist dies ein Geschenk des bisherigen Besitzers. Bekannt durch die Brügger Ausstellung ist von den anderen Bildern ein kleines, aber sehr charakteristisches Bild von Dirk Bouts, Christus im Hause des Simon. Sonst bilden den größten Bestandteil die mannigfaltigsten Stilleben von Fyt, Mignon, Kalf, Heda, Snyders, auch von dem aus der Abteilung schon als Rembrandtischer Historienmaler bekannten Horst. Nach der Richtung des Stillebens hin wird die Galerie durch diese Erwerbung also ganz wesentlich vermehrt und ergänzt.

Die gesamte niederländische Sammlung kommt so in den neuen Räumen zur allerbesten Entfaltung, in künstlerischer wie in kunstgeschichtlicher Hinsicht wird ihr die Aufstellung gerecht. Überall ist man auf zentrale Gruppierung ausgegangen mit möglichst symmetrischer Flächengliederung durch Bilder, die sich in der Größe entsprechen. Es ist das ein in der Aufstellung ganz klar waltendes Prinzip, das besonders den Wert hat, daß es eine gewisse Ruhe für das Objekt und für den Beschauer zur Folge hat, die für die Würdigung alter Kunst angebracht ist. Ein kleiner Teil der früher sichtbaren Bilder ist allerdings wieder ins Depot gewandert, und man wird gelegentlich dies oder jenes vergeblich suchen. Aber selbst in den neuen erweiterten Räumen ist es, wenn man die Wände nicht mit Bildern austapezieren will, unmöglich, den ganzen Besitz auszustellen, einschließlich alle Bilder vierten und fünften Ranges. Das künstlerische Niveau der Sammlung würde dadurch auch nur erniedrigt werden und das Publikum geschädigt durch den Dienst, den man dadurch den Kunsthistorikern erwiese. Ein beständiger Kampf herrscht zwischen den beiden Wünschen, den Eindruck der Bilder durch Isolierung und freiräumiges Hängen zu heben und andererseits das nicht ganz auf der Höhe Stehende aber doch Sehenswerte nicht zu verstecken. Über das, was zur Ausstellung kommt, ist natürlich in erster Linie die Qualität entscheidend, bei den minderwertigen Stücken dagegen kommen andere Rücksichten mit in Frage, eine Richtung oder ein gegenständliches Gebiet sind gerade beliebter als andere, oder zu einem ausgestellten Bild ist ein Gegenstück nötig von gleicher Größe, von gleicher Farbe oder gleichem Sujet. So kann man bei diesen Sachen keinen ganz festen Maßstab ansetzen. Irgend etwas Wesentliches aber fehlt in der neuen Aufstellung nicht. Der Besucher wird seine alten Bekannten fast alle wieder entdecken und neue dazu, und er wird fast alles besser sehen können und das meiste wirkungsvoller und lehrreicher gruppiert finden.

Daß ein solches Resultat erreicht worden ist, ist allein das Verdienst von Wilhelm Bode, und zwar nicht nur durch diese letzte Aufstellung selbst, sondern durch eine lange glänzende Vorarbeit, die in den letzten fünfundzwanzig Jahren die Zahl der Bilder ersten Ranges wohl um das Doppelte vermehrte. Die Vlamen der ursprünglichen Oranischen Erbschaft, die Holländer der Suermondt-Sammlung, waren gering im Vergleich zu der jetzigen Fülle. Die Hälfte der Rembrandtbilder, und zwar die unvergleichlich schönere Hälfte ist Bodes Erwerbung, ebenso der schönste Rubens (die Andromeda) und der schönste Hals (Oosdorp). Die Sammlung verdankt ihm ihre Abrundung und eine gewisse Gleichmäßigkeit, und bei den Ankäufen wird oft das Zukunftsbild einer neu zu schließenden Gruppe der Antrieb gewesen sein.

Wichtige Künstler, besonders aus der Frühzeit, sind dadurch erst in die Lücken eingerückt, wie der bis dahin unbekannte Älteste unter den holländischen Malern, Ouwater, dann Geertgen van Sint Jans, der Meister von Flemalle, Hugo van der Goes, von anderen Malern werden Phasen ihrer Kunst vorgeführt, die noch nicht vertreten waren. Die neue Madonna von Lucas van Leyden zeigt ihn erst auf der Höhe seiner Wirksamkeit, die Rubenssche Kunst wird nach der frühen und späten Zeit hin ergänzt, das Bild der Sittenmaler aus der Blütezeit wird viel reicher, das Stilleben in seiner Vielseitigkeit überhaupt erst dem Beschauer geboten.

Manche Galerien haben schönere Gemälde als die Berliner, aber wohl keine entrollt ein so vollständiges Bild der gesamten holländisch-belgischen Kunst, keine auch kann sich in ihrer Aufstellung so fest geschlossener Kreise rühmen.

Es war gewiß eine große Erschwerung, daß seit Monaten, während der meisten Zeit der Neuordnung, Herr Geheimrat Bode an das Bett gefesselt war und es bedurfte sicher einer ganz besonderen Sorgfalt der ausführenden Kräfte, die Intentionen und Wünsche des Direktors ungeschmälert in die Tat umzusetzen. Wird diese Tat für Bode selbst auch wieder nur ein Übergang sein zu neuen Dingen, der Besucher kann jetzt erst einmal darangehen, die alten Bilder in frischer Weise anzuschauen und damit neue Freuden zu genießen.

ADOLPH GOLDSCHMIDT.

IX. DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE

Die italienische Abteilung der Gemäldegalerie hat sich vielleicht am stärksten, ihrem Eindruck nach, verändert. Holländische Bilder verlangen gutes Licht und verständige Anordnung, das übrige spielt daneben eine geringere Rolle. Die italienischen Gemälde der Renaissance verlangen aber außerdem noch mehr. Sie sind weniger isolierte Kunstwerke: sie rechnen mit einer bestimmten Umgebung, und, vor allem, sie sind meistens in hohem Grade architektonisch empfunden. Es ist also klar, daß man für die künstlerische Wirkung dieser Bilder durch die Andeutung einer entsprechenden Umgebung und durch die Herausschälung ihres architektonischen Charakters sehr viel tun kann. Für einen Rembrandt etwa wird es nicht viel ausmachen, ob man ihn in Gesellschaft holländischer Möbel sieht, oder in einer effektvollen Perspektive — ganz anders bei einem Andrea del Sarto.

Man durfte von Wilhelm Bode, dem glänzenden Kenner der italienischen Renaissance, dem Schöpfer der wundervollen Sammlung italienischer Plastik, in diesen Richtungen Hervorragendes erwarten: in der Ausstattung bemerkte man seit Jahren ein systematisches Hinarbeiten auf die Einrichtung des neuen Museums, man sah, wie die häßlichen Galerierahmen verschwanden, und durch schöne alte Rahmen ersetzt wurden, man wußte, daß alte Marmortüren und prachtvolle Möbel für die neuen Sammlungsräume gekauft wurden; und es ließ sich annehmen, daß für die architektonische Anordnung in dem Neubau die nötige Bewegungsfreiheit gegeben war.

Es sei gleich hier gesagt, daß diese Erwartungen in glänzender Weise erfüllt sind, daß etwas geschaffen ist, dem sich zur Zeit keine andere Galerie auch nur annähernd vergleichen läßt.

Bei Beurteilung einer solchen Leistung, bei der hunderte, ja tausende von Rücksichten schließlich irgendwie erledigt werden müssen, darf man sich natürlich nicht an einzelnen Kleinigkeiten stoßen, Kleinigkeiten lassen sich schon ändern! Jeder Besucher hat seine bestimmten Geschmacksrichtungen und Liebhabereien, das eine Bild möchte er tiefer haben, das andere heller, und was sonst. Und noch anspruchsvoller sind die Gemälde selbst: wer jemals ein Dutzend gegebene Bilder in einem gegebenen Raume aufgehängt hat, der weiß, daß nach jeder Permutation wieder neue Interessenrichtungen auftauchen und eine andere Aufstellung verlangen.

Die Bilder hängen jetzt sehr viel freier und weiträumiger als bisher. Plastische und kunstgewerbliche Werke beleben die sonst einförmige Erscheinung der Bildersäle. — Das alte Prinzip der Symmetrie hat man beibehalten, obwohl ja der moderne Geschmack die freie Anordnung vorzieht. Doch möchte gerade für diese Italiener eben wegen ihres architektonischen Charakters die architektonische Anordnung berechtigt sein. Daß in vereinzelten Fällen diese Rücksicht auf Symmetrie andere, feinere Rücksichten zurückgedrängt hat, darüber wird man sich nicht wundern, wenn man die geradezu stupende Leistung bedenkt, die hier in wenigen Wochen vollbracht werden mußte.

Wo wir also irgend eine Lösung nicht glücklich finden, werden wir uns mit ziemlicher Sicherheit sagen können, daß die Galerieleitung ganz derselben Ansicht ist, daß jedoch andere Momente wichtiger waren, an die wir nicht haben denken können.

Diese Bemerkung soll übrigens nicht etwa im allgemeinen zu milderer Beurteilung stimmen, sie bezieht sich nur auf ganz vereinzelte Fälle: im allgemeinen hat die Anordnung eine milde Beurteilung nicht nötig, sie ist im Gegenteil vortrefflich, und das gerade in allen wesentlichen Dingen, die einen endgültigen Charakter tragen. Solche vereinzelte Fälle finde ich eigentlich nur in dem ersten Raum, durch den man, vom großen Treppenhause her, die italienische Abteilung betritt. Hier hängen einige erlesene Werke — Simone Martini, Fra Angelico, Masaccio, Fra Filippo — ungünstiger, als zu wünschen wäre; der Grund liegt hier in der Art des Raumes: er hat einen etwas korridorartigen Charakter, und ist nicht hell genug, da das Oberlicht vom Schatten der großen Kuppel getroffen wird. Von allen übrigen Räumen kann man sagen, daß die Bilder durchweg wenigstens ebensogut hängen wie bisher, zum großen Teil jedoch besser. Und man weiß, daß das außerordentlich viel heißen will.

Aus dem ersten Saal (in dem übrigens interessante Neuerwerbungen hängen, Ugo da Siena und Giovanni di Paolo) kommen wir in eine Flucht von neun Kabinetten mit Seitenlicht; das fünfte, mittlere, ist etwas größer. Skulpturen und kleinere Bilder sind hier aufgestellt. Die Ausstattung ist sehr sorgfältig. Der Fußboden ist mit Fliesen belegt, rot und weiß; der Eindruck der Farbigkeit wird dadurch geschlossener, und der Lärm der Schritte, der gerade in dieser langen Flucht gefährlich ist, wird nicht so stark sein wie auf dem Parkett.



DAS TIEPOLO-ZIMMER



Das erste dieser Kabinette enthält meist Florentiner Gemälde des Quattrocento, die früher in mehreren Räumen verteilt waren. Man wird selten so viel Kostbares in einem kleinen Zimmer beisammen finden; doch ist es hier nicht meine Sache, von den Bildern selbst zu sprechen, sondern nur ihre Erscheinung in der neuen Umgebung anzudeuten. Die alten Rahmen, von denen sich gerade in diesem Kabinett einige besonders schöne finden, wirken in der geräumigeren Anordnung vielfach besser als früher. Unter den Bildern stehen alte Truhen, oben ist eine schöne alte Decke eingebaut. In der Rückwand ist die prachtvolle alte Holztür aus dem Medicipalast eingesetzt, die bisher in dem Cinquecentosaal eine ziemlich schlechte Figur machte; sie nimmt zugleich die Stelle ein, an der die Bilder spiegeln würden. Das große Muster der Wandbekleidung schadet hier einigen Bildern etwas, wie namentlich der feinen Predella des Domenico Veneziano. Die herrliche Madonna des Verrocchio hätte man vielleicht gern etwas näher dem Fenster. Die Seitenwände der Kabinette stehen nämlich nicht schräg, sondern senkrecht zu den Fenstern.

Unsere Abbildung zeigt zwei Wände dieses Kabinettes; doch wollen alle unsere Innenansichten mit einem gewissen Vorbehalte vom Leser betrachtet sein: alle Linien und Verhältnisse sind durch den geringen Abstand, der sich für die Aufstellung des photographischen Apparates ergab, verschoben; und die Hauptsache, die Farbe, fehlt, die Farbe der Bilder und der Rahmen, der Intarsiatür und des Robbiareliefs, der Wandbekleidung und des Fußbodens. Nur als Notbehelf sind also unsere Abbildungen anzusehen.

Es folgt ein Kabinett mit kleineren Robbiaarbeiten. Der große Altar des Andrea steht in der sogenannten Basilika. Dafür kommt jetzt die herbe und zugleich so unendlich feine Madonna des Luca (sitzend in ganzer Figur) wirkungsvoller heraus als früher. Dann ein Kabinett mit Marmorplastik, namentlich Donatello.

Das nächste Kabinett und der darauf folgende größere Mittelraum enthalten die Bronzesammlung, deren Schöpfung ja eines der vielen außerordentlichen Verdienste Wilhelm Bodes ist. Diese Sammlung, in kurzer Zeit zu kaum übertroffener Höhe gebracht, führte bisher, in engem, dunklem Raume zusammengedrängt, ein embryonenhaftes Dasein. Jetzt ist sie freier entwickelt, feine alte Möbel nehmen sie auf. Von diesen wird man besonders bewundern in dem ersten Raume ein schönes und sehr seltenes Stück, einen Bücherschrank (jetzt vorn mit Glas versehen). Die modernen Vitrinen haben hier einen schweren Stand. Als Raum ist der zweite, größere, von besonders angenehmer Wirkung; die schöne alte Decke stammt aus einem Palazzo Pesaro in Venedig. In der Mitte steht, außerordentlich günstig, Donatellos Johannes. An der langen Rückwand, zwischen zwei Türen, ein Kamin, mehrere größere Stücke tragend; darüber das interessante Architekturbild (früher P. d. Francesca genannt); rechts und links Bronzebüsten des Cinquecento. An der südlichen Schmalwand ein elegantes Wandbrett von feiner Farbigkeit, auf dem einige bewegte Gruppen stehen, oben ein Wappen von schönem Ton, rechts und links alte Rahmen, zur Aufnahme von kleinen Bronzen dienend; in der Ecke Donatellos Gonzagabüste auf schönem Sockel — eine Wand von ganz prachtvoller Wirkung. An den übrigen Wänden dieser Bronzezimmer habe ich die Aufstellung noch nicht vollendet gesehen. Bronzen aufzustellen ist vielleicht die schwierigste Aufgabe für den Museumsbeamten, doch lag sie hier in bester Hand.

Das nächste Kabinett enthält die Sammlung James Simon, die der bisherige Besitzer hierher geschenkt hat. Es braucht nicht auf die Schätze dieser Sammlung, wie etwa den Mantegna, hingewiesen zu werden, es sei hier nur betont, daß mit ihr einige kunstgewerbliche Gruppen in das Museum gekommen sind, die mit der sogenannten hohen Kunst zusammenhängen, aber doch, bei der Abgrenzung der Gebiete, von der Skulpturenabteilung nicht gekauft werden konnten, z. B. die Bronzeglocken, die Türklopfer; unter ihnen ganz exzellente Stücke. In der Mitte des Zimmers steht ein prachtvoller Renaissancetisch.

Wir kommen dann in zwei Kabinette mit Plastik, meist in Marmor. In dem ersten hängt als Mittelstück der Nordwand die schöne farbige Madonna aus der Sammlung Hainauer, von Frau Hainauer jetzt hierher geschenkt. Der zweite Raum enthält meist oberitalienische Plastik. An der Decke Gemälde von Veronese. (Die farbigen stucchi hängen im Erdgeschoß, in einer langen Flucht an der Westseite des Gebäudes.)

Wir kehren zurück in den größeren Bronzeraum und treten links in einen der Säle, gehen zunächst durch diesen und den folgenden hindurch und wenden uns dann rechts in den Raffaelsaal.

Das ist ein mächtiger Raum; unten herum zieht sich ein größtenteils altes Gestühl, darüber hängen die neun Raffaelteppiche. Diese sind unter Leitung von Ida und Carlotta Brinckmann in jahrelanger, unendlich mühevoller Arbeit restauriert worden. Der Faden war vielfach verdorben, die Kette dadurch voneinander gelöst, oft sogar durchlöchert. Es wurden nun alle schadhaften Stellen von der Rückseite her mit einer durchgehend gleichen grauen Seide wieder befestigt. So wurde einerseits in die alte Farbigkeit nirgends hineingegriffen, man kann jederzeit sehen, was neu ist, anderseits haben die Teppiche ihre alte Konsistenz und Festigkeit zurückerhalten — eine ideale Art der Restaurierung: Erhaltung, Rettung vor dem Verfall ohne Eingriff in das Alte.

Dieser prachtvolle Raffaelsaal wäre nach dem ursprünglichen Plan der Galerieleitung und der Bauleitung der monumentale glänzende Eingang zur Galerie gewesen; von ganz anderer Wirkung als der Eingang durch den nicht sehr glücklichen ersten Raum, von dem wir vorhin sprachen. Nach jenem Plan hätte die Haupttreppe in den Raffaelsaal geführt; von da tritt man dann auf einen Vorraum, aus dem man geradeaus in die sogenannte Basilika blickt, während sich rechts und links Durchblicke eröffnen von außerordentlicher Wirkung: rechts, nach der niederländi-

AUS DEM BOTTICELLI-SAAL

SIGNORELLI-SAAL MIT DURCHBLICK IN DAS BRONZEZIMMER

QUATTROCENTO-KABINETT MIT DER TÜR AUS PALAZZO MEDICI UND DEM RELIEF ANDREA DELLA ROBBIAS

DER CINQUECENTO-SAAL MIT DEM GIOVANNINO MICHELANGELOS

schen Seite hin, auf den riesigen, kürzlich erworbenen Rubens, Sturz Pauli, nach links, durch die beiden vorhin genannten Säle hindurch, auf den herrlichen Signorelli, Pan und die Hirten. Wir treten nun also von hier aus in die beiden vorhin durchschrittenen Säle ein, durch ein monumentales Portal, ein altes Stück aus Florenz, in pietra serena.

Botticelli ist der Haupteindruck, den uns der erste Saal gibt. Die rechte Langwand enthält hauptsächlich Werke von Botticelli, und nur in einer Reihe, so daß man alle trefflich sehen kann. Das Mittelstück ist der Tondo mit der stehenden Madonna; es hat sehr gewonnen durch einen Rahmen, der nach einem der Botticellirahmen in den Uffizien kopiert ist. (Die alten Schinkelrahmen waren auch bei Rundbildern viereckig, in den Ecken entstanden natürlich breite Füllflächen, so daß der harte Goldton in besonders großer Masse auftrat; daher denn gerade die Rundbilder, wo sie aus den Schinkelrahmen herausgekommen sind, besonders gewonnen haben, so der Raffaelino in dem ersten Kabinett. An Raffaels Terranuova-Madonna kann man noch die Wirkung des alten Rahmens sehen.) Für Botticellis prachtvollen, kräftigen Altar, die thronende Madonna mit den beiden Johannes, hat man den Rahmen des Ghirlandaio in der Florentiner Akademie kopiert (der Spruch paßt allerdings nicht). Das Gegenstück dazu ist der farbenfreudige Raffaelino del Garbo, mit dem schönen (nicht zugehörigen) alten Rahmen. Als Abschluß rechts und links die beiden nackten Figuren von Botticelli, Venus und Sebastian.

Das Mittelstück der gegenüberliegenden Langwand ist wieder ein Tondo von Botticelli, aus der Sammlung Raczinsky. Es ist ein großes Verdienst Bodes, daß dies Bild nicht mit nach Posen gekommen ist. Der Rahmen ist ebenfalls nach einem alten Botticellirahmen kopiert, der sich in England befindet. Dies außerordentliche Bild wirkt farbig sehr glücklich, da ein etwas matter Ghirlandaio darüber hängt, die weißen Lilien kommen ganz wundervoll heraus. Ein kleines Bild der Verkündigung von Botticelli ist aus Kassel zurückgekommen; nicht hervorragend, aber die Reihe in wünschenswerter Weise vervollständigend. Man wird auch sonst gerade in den größeren Sälen manche Bilder finden, die früher aus der Galerie ausgeschieden waren, entweder in den Berliner Depots standen, oder an kleinere Sammlungen abgegeben waren. Manche strenge Richter werden das bedauern, das Niveau für geschädigt halten. Im allgemeinen finde ich das nicht, wenn man auch das eine oder andere Stück entbehren könnte, z. B. in diesem Saal den Cassone, der aus dem Kunstgewerbemuseum zurückgekommen ist. Doch wird wohl manches aus äußeren Gründen aufgehängt sein, weil es an einem anderen geeigneten Gegenstück oder dergleichen fehlte, bei späterem Umhängen, infolge von Ankäufen etwa, wird man solche Stücke wieder ausscheiden können.

Aus dem Botticellisaal gehen wir in den nächsten, an dessen östlicher Schmalwand der Pan des Signorelli hängt, zwischen zwei alten Türen aus Bergamo. Beim Heraustreten aus dem Raffaelsaal fiel ja unser Blick schon auf diese Wand. Der Saal enthält Umbrer und Oberitaliener. Aus dem Depot ist eine Anbetung von Palmezzano hierher gekommen. Neu erworben sind zwei interessante Predellen von Parentino.

Diese beiden Säle, der Botticelli- und der Signorellisaal, sind durch eine sehr breite offene Tür verbunden, ein äußerst glückliches Motiv: die Mittelperspektive ist frei, man empfindet beide Säle noch als einen großen Raum, ohne doch die Bilder an den Langwänden gleichzeitig zu sehen, so daß nicht die unendlich langen magazinartigen Bilderwände entstehen, wie sie etwa die großen Wiener Säle zeigen.

Wir wenden uns vor dem Signorelli links in einen langen, etwas dunklen Saal. In der Perspektive hängt Turas großes Meisterwerk; darunter steht eine prachtvolle Cassapanca. Die Mittelstücke der Langwände bilden Costa und Francia. Auch hier sind einige Bilder aus dem Depot wieder erschienen. Das interessante Bild Nr. 90 A, der sogenannte Tommaso di Stefano, ist aus beträchtlicher Höhe herabgestiegen und kann jetzt studiert werden. — Neben dem Tura führt links eine Türe in einen kleinen Raum mit lombardischen Bildern.

Wir kehren in den Signorellisaal zurück, da eröffnet sich wieder eine Perspektive, in rechtem Winkel zur Achse des Botticelli- und Signorellisaales: durch zwei Säle hindurch, die ebenso wie die beiden genannten durch eine breite Tür halb getrennt, halb verbunden sind, sieht man den großen Luigi Vivarini. Man hat diesem einen Rahmen gegeben, der mit der gemalten Architektur im Bilde zusammengeht, in der Art, wie es bei erhaltenen venezianischen Rahmen der Zeit bekannt ist. Es ist kaum zu glauben, wie das Bild durch diese zwei Momente gewinnt, den Rahmen und die Perspektive, in der es hängt: die Tiefe und die Architektonik des Bildes sind außerordentlich gesteigert.

Der erste der beiden Räume enthält besonders viele ungewohnte Bilder. Vor allem ist der schöne Montagna zu nennen, der vor einiger Zeit in London erworben wurde, aber noch nicht ausgestellt werden konnte. Dazu ein großer Marcello Fogolino, ein bezeichneter Vincenzo Foppa, zwei Bilder von Sacchi, dann Ferramola, Francesco Morone und ein besonders glücklicher Mazzuola, diese alle bisher im Depot; ferner eine Himmelfahrt von Giolfino, aus Kassel zurückgekommen, ein »Monsignori« aus Breslau; ebendaher ein Pseudo-Boccacino, aus Königsberg ein Basaiti.

Der nächste Saal, der also mit dem Vivarini an der Schmalwand abschließt, enthält die größeren venezianischen Bilder der Bellinizeit. Die westliche Langwand ist besonders glänzend. In der Mitte das herrliche dreiteilige Bild vom Pseudo-Basaiti, links davon der große Carpaccio (Stephanlegende) in einem äußerst feinen alten Rahmen, dann die thronende Madonna von Cima; rechts von der Mitte der leuchtende Crivelli aus der Sammlung Dudley, endlich Cimas Ansanus. Wer die Bilder kennt, wird sich aus dieser Tafelordnung einen ungefähren Begriff von der vornehmen und prachtvollen Wirkung dieser Wand

machen können. Neben der breiten Tür hängt eine Himmelfahrt der Maria Magdalena, in der Art des Cima, bisher im Depot. An der östlichen Langwand sieht man ein ziemlich geringes Polyptichon »aus der Werkstatt der Vivarini«, ebenfalls aus dem Depot. Diese Wand ist unterbrochen durch eine in Aufbau und Durchführung sehr geschmackvolle alte Tür aus Genua, mit einem hl. Georg in Relief. Sie führt in die Reihe der Kabinette zurück, und zwar in das letzte Kabinett mit den kleineren venezianischen Bildern.

Dies steht auf demselben außerordentlich hohen Niveau wie das florentinische Kabinett am Anfang der Reihe. Zwei kostbare Gemälde von Bellini sind die Mittelstücke der beiden Seitenwände: die Beweinung und die Auferstehung, diese in dem feinen alten Originalrahmen. An der Rückwand hängt eine neuerlich vom Museumsverein erworbene Madonna von Maineri.

Die Reihe der Kabinette mündet hier in den Cinquecentosaal. Durch die Tür fällt schon der Blick auf den reizenden Giovannino des Michelangelo, der die Mitte der Schmalwand einnimmt. Doch führt keine Perspektive auf ihn zu wie früher, das ist auch besser, da er nicht monumental, architektonisch gedacht ist, sondern, wie man heute sagen würde, intim. Man hat ihm durch ein Stück roten Stoffes einen besonders warmen und brillanten Hintergrund gegeben, doch scheint mir dieser in Farbe und Muster zu verwandt mit der Wandbekleidung, man wird wohl mit der Zeit etwas besseres finden. Auch einen schöneren und leichteren Sockel verdient diese wundervolle Figur. Rechts und links von ihr hängen Porträts von Franciabigio und Bronzino, das letztere eins der raffiniertesten Werke der Florentiner Hochrenaissance, gerade im Kolorit, so sehr wir auf den venezianischen und holländischen Ton eingeschult sind. Über diesen Porträts zwei große Relief-Madonnen der Hochrenaissance, in den Ecken Marmorbüsten. (In der Abbildung ist die schöne Proportion verzerrt, in der diese Stücke zueinander stehen.) Eine prachtvolle Wand!

An der Schmalwand gegenüber die beiden Correggios, und in der Ecke, neben der Tür, Michelangelos Apollo, sehr glücklich aufgestellt. Die westliche Langwand ist durch eine Tür geteilt; auf der einen Hälfte die Raffaels, wie in einer Parade: aus einiger Entfernung gleichen sie sich mehr als man es bei einem erfindungsreichen Künstler erwartet. Man hätte sie ja leicht auseinander hängen können: doch wird der Kundige an dieser kleinen Bosheit gegen den verehrten Meister seine kleine Freude haben.

An der östlichen Langwand hängt in der Mitte der schöne große Sarto, rechts und links wieder zwei Porträts, Franciabigio und Bronzino, in feinen Rahmen aus der Zeit, unter ihnen die beiden wundervollen figurenreichen Truhen, die seit einigen Jahren in dem Oberlichtsaal der bisherigen plastischen Abteilung standen; in der Mitte des Raumes, vor dem Sarto also, ein graziöser Tisch und eine Schale darauf — wie das alles zusammengeht!

Man muß nur an den alten Cinquecentoraum denken, um sich den Fortschritt klar zu machen. Diese vielen großfigurigen Bilder, von denen doch jedes allein seine eigene Nische haben wollte. Jetzt hat man einen Teil in andere Säle gegeben, einen Teil in die sogenannte Basilika, und hat so einen Raum geschaffen, der das Cinquecento in günstigster Weise zeigt. Mit alten Räumen wie der Farnesina oder den Stanzen darf man ihn natürlich nicht vergleichen, aber man denke an Museen, und da wird man sich an nichts ähnliches erinnern. Wie wundervoll erscheint jetzt der Sarto! Und nun, ein förmlicher Effekt: wir gehen durch die Tür nach Westen in den nächsten Saal, den Tiziansaal, und drehen uns nach dem Sarto herum, da steht er eingerahmt von einer mächtigen, in Weiß und Schwarz gehaltenen Cinquecentotür (aus Venedig): wie wirken da die architektonischen Eigenschaften des Bildes, die großen Linien und die feine Verteilung der Massen!

Der Tiziansaal enthält die bekannten Werke Tizians, von denen die Lavinia als Mittelstück einer Langwand für mein Gefühl besser wirkt, kleiner und daher feiner als früher in dem Kabinett. Die beiden kunstgeschichtlich interessanten Waldlandschaften von Schiavone, früher in ihrer Höhe nicht zu sehen, können jetzt studiert werden. Ferner hängen hier Moretto, Sebastiano del Piombo, Lotto usw. An der westlichen Schmalwand die prachtvolle Verkündigung von Tintoretto, die vor einigen Jahren gekauft wurde, aber wegen Raummangels nur kurze Zeit ausgestellt werden konnte.

Zwei schmale Türen führen rechts und links von diesem Bilde in den Barocksaal. Sie sind nach diesem hin verkleidet mit alten Marmortüren aus Venedig von sehr lebendiger Wirkung: im Grundton hellbräunlich, gehoben durch schwarz, rot und weiß; in der Form lebhaft, oben mit einer Vase schließend. Zwischen diesen eleganten Türen posiert der famose Feldhauptmann Borro, der also jetzt von den Spaniern zu den Italienern versetzt ist; rechts und links davon zwei Marmorbüsten, die eine erst kürzlich erworben (Kardinal Testa von Algardi). Auch diese Wand ist von äußerst charakteristischer und prachtvoller Wirkung. — Im übrigen sind in diesen Barocksaal wieder eine ganze Anzahl interessanter Bilder aus dem Depot zurückgekommen: zwei große Caravaggios, Matthäus und Grablegung; der sogenannte Sebastiano, Beweinung, den Hermann Grimm gelegentlich für das schönste Bild der Galerie erklärt hat. Südlich führt eine Tür in das Tiepolozimmer, einen kleinen hellen Raum, ganz mit Grisaillen Tiepolos von 1749 ausgestattet, die man aus einer Villa bei Vicenza hierher übertragen hat; sehr interessant in der Technik, und in der heiteren lichten Wirkung zeigend, wie man sich in diese späten Arbeiten hineinempfinden soll, ganz anders als in die Werke des Quattrocento und des Cinquecento.

Damit beenden wir unseren Rundgang. Rundgang ist freilich nicht das richtige Wort, unser Weg war nichts weniger als rund. Der Leser, der den Bau nicht kennt, wird von der Konfiguration der Räume

einen höchst konfusen Eindruck haben. Man hat sogar ganz ruhig mit dem großen Vivarini eine Tür zugestellt, um die schöne Perspektive zu benutzen; will man von hier jetzt weiterkommen, in den Tiziansaal, so muß man dreimal um die Ecke biegen. Aber für die Wirkung der Sammlung ist dieser unregelmäßige Grundriß (den man gewiß viel tadeln wird) sehr günstig, die Räume verlieren so das Kasernenmäßige, die Bilder scheinen nicht die fatale Resignation zu haben, mit der sie uns in anderen Galerien anschauen. Jeder Raum hat seinen eigenen Charakter. Wer möchte in seinem Gedächtnis etwa den ersten und zweiten Venezianer-Saal der Wiener Galerie auseinander halten, wenn er es nicht besonders memoriert hat? Wie belebend wirkt hier der Wechsel der Perspektiven, das Umbrechen der Richtungsachsen!

Und diesen Vorzug des komplizierten Grundrisses hat man gesteigert durch die Anbringung der Türen. Sonst findet man die Schmalseiten der Galeriesäle von gleichmäßigen monumentalen Türen durchbrochen, gerade in der Mitte, wo das beste Licht ist. Hier dagegen hat man die schönen Flächen und Perspektiven gerettet, nur in den beiden vorhin genannten Fällen ganz breite Wandöffnungen gegeben, sonst kleine Türen, bald an einer Seite, bald an zwei Seiten einer Wand.

Gewiß, man hat im Münchener Nationalmuseum auch lauter individuelle Räume geschaffen, sehr viel individueller als in Berlin, und in wechselvoll bewegtem Grundriß, und hat dabei trotzdem eine gleichmäßige Richtung für das Durchtreiben der Masse bewahrt. Aber, wenn es auf dies Durchtreiben nicht ankommt, so scheint es mir doch besser, daß der Besucher auch Quer- und Diagonalbewegungen in dem Gebäude ausführen kann, nach seinem Geschmack, daß er von einem Raum zu irgend einem anderen nicht immer die Zwangsreihe durchlaufen muß.

Über die architektonischen Formen im einzelnen habe ich mich nicht zu äußern. Im alten Bau waren sie so diskret und distinguiert, daß hierin eine Verbesserung nicht möglich war. Ob die Heizkörper in den Sälen von gefälliger Form sind, das vermag nur ein Architekt zu beurteilen, jedenfalls sind sie zu hoch; man wird hier wohl bald eine andere Lösung der schwierigen Heizfrage finden. Die wichtigste Aufgabe des Museumsarchitekten ist die Zuführung des Lichtes, und das Licht ist durchweg stärker als früher, außer in den Räumen, die der Kuppelschatten trifft. Ob ein modernes Monumentalgebäude auch ohne Kuppel möglich ist, diese Frage wage ich nicht aufzurollen.

Die weitere Ausstattung, die der Galerieleitung zukommt, ist in ihren Prinzipien zum Teil bereits bekannt. Da ist einmal die Verwendung alter Rahmen, die man ja meist schon früher gesehen hat, die aber jetzt durchweg noch besser wirken; dann die Verwendung alter Möbel, namentlich Truhen, als eine Art von Ersatz für die früher üblichen Gitter, um Distanz vor den Bilderwänden zu gebieten, zugleich um die Räume vornehmer und charaktervoller zu gestalten; in der alten plastischen Abteilung hatte man ja schon damit angefangen.

Anders die Wandbekleidung. Man hat sich, nach jahrelangen Proben und Überlegungen, schließlich dazu entschlossen, auf derben Stoff, grün oder rot, kräftige Muster aufzuschablonieren, in der bekannten Münchener Art. Die gestrengen Richter werden sagen, diese Nachahmung kostbarer Stoffe sei eine Fälschung, wertvolle Bilder darauf zu hängen eine Sünde. Aber soll man diese Riesenflächen mit echten alten Stoffen bekleiden — welcher Trustkönig möchte das bezahlen? oder soll man ehrlich sein und die glatte Wand zeigen? In Wien war man so ehrlich, die Wände einfach zu tünchen, überall in einer Farbe — aber das wirkt tötlich auf die Bilder, und wo einmal etwas mehr Wand zu sehen ist als gewöhnlich, bei der Madonna im Grünen, von der man die Nachbarbilder abgerückt hat, da möchte man diesen freien Raum wieder zu schließen dringend bitten. Anders hier: die Bilder hängen frei und weiträumig, aber die Wand gähnt nicht dazwischen, sondern sie regt sich und lebt. Es gibt gewiß auch noch andere Lösungen des schwierigen Problems; aber daß zu echten Bildern unbedingt eine »echte« Wandbekleidung gehöre, das scheint mir logisch nicht ganz so selbstverständlich, wie es hie und da angenommen wird.

Wenn ein Künstler in seinem Atelier drei alte Stücke hat, und ein Menschenalter hindurch an ihrer Aufstellung und Inszenierung herumprobiert, so wird er vielleicht Vollkommenes zustande bringen. So etwas dürfte man aber mit dieser Galerie nicht vergleichen, man wolle vielmehr an andere große Galerien denken, Bildergefängnisse wie man sie wohl nennt; in ihnen sagt man sich oft: wenn das alles ganz anders wäre, dann müßte dies Bild wundervoll wirken. Die Räume dagegen, die wir eben durchschritten haben, sind kein Gefängnis und kein Magazin. Die Benutzung der Perspektiven, die geschickte Anbringung der Türen, die Ausstattung der Räume mit alten Decken, Türverkleidungen und Möbeln, die Verwendung alter Rahmen, die weiträumige Anordnung der Bilder, die Zuziehung plastischer Kunstwerke — das alles macht den Gesamteindruck oft geschlossen und behaglich, immer sehr vornehm und sehr großartig. Und außerdem haben die einzelnen Werke der Mehrzahl nach viel, einige sogar ganz außerordentlich gewonnen.

Und nun zum Schluß dieser »musealen« Betrachtungen, von denen jetzt die ganze Museumswelt erfüllt ist, eine höchst banale, aber nicht zu vergessende Weisheit: die Hauptsache in einer Gemäldegalerie sind die Gemälde. Und deren Lob zu singen ist hier nicht meine Sache. Wenn ich vollends die Differenz gegen früher hervorheben wollte, schildern wollte, was unter der jetzigen Direktion, unter Wilhelm Bode, für die Sammlung der italienischen Malerei und Plastik geschehen ist, so würde das eine Cumulierung von Lobeserhebungen erfordern, die dem Nahestehenden nichts Neues sagen, dem Fernerstehenden aber geschmacklos scheinen möchte — bis zur Unglaubwürdigkeit.

LUDWIG JUSTI.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



JAN VAN EYCK. DER MANN MIT DEN NELKEN

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN









KÄTHE KOLLWITZ. STUDIE MIT FEDER UND PINSEL

KÄTHE KOLLWITZ

Von Werner Weisbach

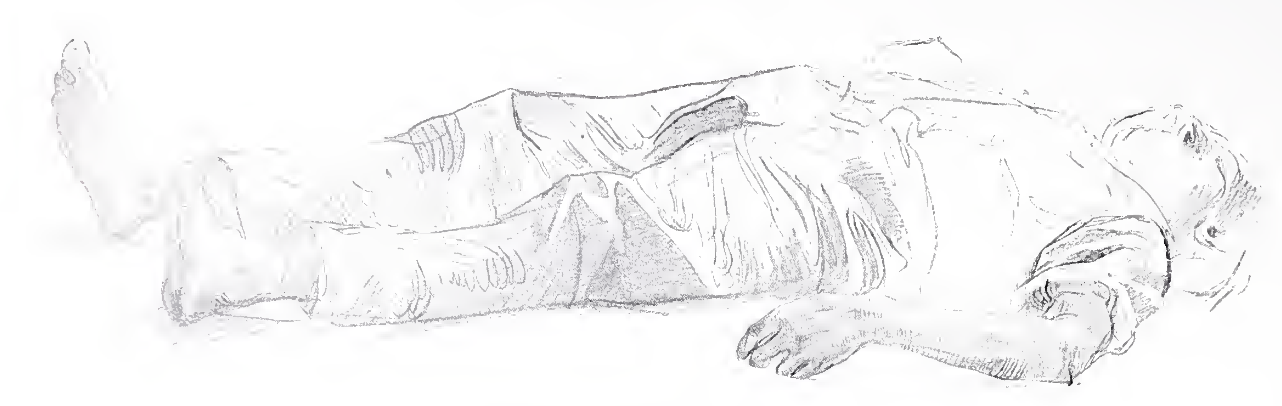
NUR selten erzählt die Geschichte der Vergangenheit von Frauen, die in das geistige oder künstlerische Leben einer Zeit, sich selbst betätigend, mit starker Hand eingegriffen haben. In Deutschland geschah es zum erstenmal wohl in weiterem Umfang zur Zeit der Romantik am Anfang des vorigen Jahrhunderts. Die Anfänge einer geistigen Emanzipation der Frau datieren hier seit den Tagen der Romantik.

Günstiger als in Deutschland war weit früher die Stellung der Frau in den romanischen Ländern; und die Bildungsmöglichkeiten für sie waren reichere. In Italien hat die Renaissance eine bedeutende geistige Emanzipation der Frau herbeigeführt. Es gab Frauen und Mädchen, die in bezug auf humanistische Bildung ganz auf der Höhe der Zeit standen, die klassischen Sprachen erlernten und mit den Männern in jeder Beziehung rivalisierend auch ihrerseits das Ideal des freien Kulturmenschen zu verwirklichen strebten, nach dem die ganze Epoche sich sehnte. In die glanzvolle Geschichte der Kunst jener großen Zeit spielen sie fast nur in der Mäcenatenrolle hinein; ausübend haben sie sich in bedeutender Weise jedenfalls nicht betätigt, wenn sich auch einige, wie überliefert ist, dem Künstlerberufe widmeten — doch nur ausnahmsweise und ohne eine deutliche Spur hinterlassen zu haben.

Es dauerte lange, bis die Kultivierung der Frau im Norden einen ähnlichen Umfang annahm wie damals im Süden. Die Rolle, welche die Frauen in Deutschland zur Zeit der Romantik in dem geistigen Leben spielten, hat manches Verwandte mit ihrer Stellung in der italienischen Renaissance. Aufgehalten und zum Teil gehemmt wurde der Fortschritt solcher Bestrebungen durch eine Reaktionszeit. Erst gegen Ende des Jahrhunderts nahmen die Frauen einen neuen und weit stärkeren Anlauf auf allen Kulturgebieten — und gerade in den germanisch-deutschen Ländern, während das alte Kulturland Italien zurückstand. In Deutschland haben sie begonnen, sich auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet intensiver zu betätigen, zum Teil mit dem Anspruch, sich diesen Zweigen als Lebensberuf zu widmen. Das Gelingen ist ein verschiedenes; ein maßgebendes Urteil läßt sich natürlich noch nicht abgeben. In der Kunst, der bildenden wie der Poesie, haben sich einige, in der Wissenschaft und der schaffenden Musik, soviel ich weiß, noch keine einen weiter klingenden Namen gemacht. Wenn die entsagungsvolle Hingabe an eine exakte Wissenschaft in der Frauenseele oft etwas — und nicht das Schlechteste — ertötet oder verkümmern läßt, so ist künstlerische Betätigung bei der Frau nur die höchste Potenz einer Entwickelung von Kräften, die in ihrer Natur liegen. Von Natur ist die Frau, ganz abgesehen von dem Grad der Begabung, in gewissem Sinne Künstlerin; sie bringt wenigstens die Anlagen dazu mit. Sie ist die geborene Dilettantin. Selten ist in ihr der Kunsttrieb so stark, daß sie ihn als Lebenszweck ansieht und mit der Kunstübung der Männer in Konkurrenz tritt. Und selten ist die Begabung so groß, daß eine solche Konkurrenz von Erfolg begleitet ist.

Das ist aber der Fall bei der Zeichnerin und Radiererin Käthe Kollwitz, der markantesten Erscheinung unter den deutschen Künstlerinnen unserer Zeit. Sie hat alles Dilettantische abgestreift, und man darf an ihre Werke den Maßstab großer Kunst legen.

Wer ein Blatt von ihr zu Gesicht bekommt, würde kaum auf die Arbeit einer Frau schließen. Für jeden, der ihrem Schaffen näher getreten, ist die Männlichkeit ihrer Kunst ein Problem gewesen.



STUDIE VON KÄTHE KOLLWITZ

Und steht man dann der Künstlerin selbst gegenüber mit dem Bilde von ihrer Kunst im Innern, so ist man überrascht, eine bewegliche Frau von kleiner, zarter Statur vor sich zu sehen, mit großen, milden Augen, die dem hartgeschnittenen Gesicht etwas Weiches verleihen — weiblich in Allüren und Gesinnung. Sie ist Gattin und Mutter, und ihre menschlichen und natürlichen Pflichten schätzt sie ebenso hoch ein wie ihren Künstlerberuf. Aber sie ist Künstlerin mit Leib und Seele.

In Königsberg in Preußen wurde Käthe Schmidt, wie ihr Mädchenname lautet, am 8. Juli 1867 geboren. Ihr Vater hatte sich ursprünglich dem juristischen Studium gewidmet. Teilnahme an der Bewegung des Jahres 1848 hinderte ihn, seine Studien fortzusetzen. Er wurde Maurermeister. Seine Verheiratung mit der Tochter des Predigers Rupp, des Gründers der freireligiösen Gemeinde in Königsberg, wirkte auf seinen späteren Lebensberuf bestimmend. Nach dem Tode seines Schwiegervaters übernahm er das Amt des freireligiösen Predigers.

In einem Kreise moderner Ideen wuchs das junge Mädchen auf. Ihre sorgsam überwachte Erziehung, die sie nicht genug rühmen kann, wurde davon beeinflußt und nach einer bestimmten Richtung geleitet. Das Vaterhaus umschloß einen Kulturkreis, an den sie später anknüpfte.

Es erscheint nur natürlich, daß in dieser Umgebung ihrer schon früh erwachenden Neigung zum Künstlerberuf keine Schwierigkeiten entgegengestellt wurden. Mit dreizehn Jahren gaben sie die Eltern zu dem Kupferstecher Mauer in Königsberg, um sich im Zeichnen nach Gips auszubilden.

Eine neue Welt eröffnete sich ihr in Berlin, wo sie mit siebzehn Jahren ihre Studien fortsetzte. Auf den »akademischen« Unterricht in Königsberg folgte die freiere, nach realistischen Prinzipien geleitete Unterweisung durch Stauffer-Bern, in dessen Künstlerinnenschule sie die Grundlage für ihr Zeichnen legte. Diese Lehrmethode war ihr höchst sympathisch. Stauffers feste, bestimmte, mit stetiger Zugrundelegung der Natur und in engem Anschluß an sie geübte Zeichenweise wurde für sie ein nacheifernswertes Vorbild. Die Stärke seines Einflusses lassen die frühen selbständigen Arbeiten der Künstlerin deutlich erkennen. Auch abgesehen von dem Staufferschen Unterricht bot ihr Berlin maßgebende, auf ihre weitere Entwickelung einwirkende Anregungen. Die Kunstausstellung des Jahres 1884 machte sie mit Klingers Radierungszyklus »Ein Leben« bekannt. Seitdem war sie für Klingers Kunst von Bewunderung erfüllt und hat sie immer lebhaft verfolgt.

Nach den Berliner Eindrücken war es nur natürlich, daß sie, nach Königsberg zurückgekehrt, sich in den Unterricht des Akademieprofessors Neide, dessen Kunst auf eine gewisse Sensationslüsternheit spekulierte, nicht zu finden vermochte. Das »Malen« unter seiner Leitung befriedigte sie nicht; sie fühlte, daß sie hier nicht weiter kam. Dieser sie deprimierende Zustand fand volle Teilnahme und Verständnis bei ihren Eltern. Um ihm ein Ende zu machen, sandten sie die Tochter — was damals immerhin ein Entschluß und durchaus nichts Gewöhnliches war — zu ihrer weiteren Ausbildung nach München. Hier, in den Jahren 1888 und 1889, in Ludwig Herterichs Künstlerinnenatelier, fand sie, was sie brauchte.

Wie auf jeden empfänglichen Menschen, der vom Norden kommt, übte auch auf sie München seinen Zauber aus. Es liegt dort gleichsam etwas in der Luft, was auf den künstlerisch Veranlagten faszinierend wirkt. Es liegt auch wirklich etwas in der Luft, was vermöge athmosphärischer Lichtwirkungen dem ganzen Umkreis Münchens einen so eigenartigen, für das Auge höchst reizvollen Anstrich verleiht. Welches Künstlerauge genösse sie nicht voll Entzücken die bedeckten Tage im Frühling oder Herbst: wenn der Wind Wolkenballen, deren Färbung von einem dunklen Grau bis zu einem lichten Weiß spielt, über den Himmel peitscht, wenn plötzlich ein Loch in dem wallenden Gewoge sich öffnet, durch das blendende Sonnenstrahlen Pfeilen gleich hervorschießen und die Gegenstände, die sie treffen, aus dem grauen Gesamtton scharf herausheben, hell und farbig erglänzen lassen. Und dann die Stadt selbst — namentlich wie sie damals noch war — mit ihrem ruhigen, einheitlichen, nüchternen Ensemble, nur hier und da dem Sehenden reizvolle Details bietend, gewiß etwas einförmig, was der hastig durchreisende nordländische Philister mit Vorliebe der Isarstadt nachsagt, aber auch ein Ort, an dem der einzelne sich auf sich selbst zu besinnen vermag, wenn er durch die Straßen mit den flachen Häuserfassaden wandelt, wo er sich nicht von



KÄTHE KOLLWITZ. KOHLEZEICHNUNG



KÄTHE KOLLWITZ. DAS ENDE. AUS DEM WEBERZYKLUS (RADIERUNG)





KÄTHE KOLLWITZ

ENTWURF DER RADIERUNG »BAUERNAUFSTAND«

den wildesten Vorsprüngen, Ausladungen und Verkröpfungen massiver Fronten bedrängt fühlt wie in den nördlichen Großstädten. Und welch ein Leben schließt diese Stadt in sich. Der Künstler bedeutet hier etwas; er geht nicht unter im großstädtischen Getriebe. Er fühlt sich an seinem Platz. Den verschiedensten Veranstaltungen, Festen, Maskeraden drückt er seinen Stempel auf. Der Bohémien spielt eine Rolle; er findet Gesellschaft — und oft nicht die schlechteste. Jeder einzelne kann seinem Leben den Anstrich geben, wie es ihm beliebt. Daher die Buntheit und Mannigfaltigkeit der Existenzen: der »interessante« Ausländer und der behäbige Maßkrugphilister, Künstler und Modelle, Studenten und Musiker, angehende Dichter und fertige Gelehrte. Alles hört voneinander, kommt in Berührung, zieht sich an und stößt sich ab, wogt durcheinander mit den verschiedensten Interessen, Lebensabsichten und Zielen. Auch die Lebenslust scheint in dieser Luft zu liegen. Und wenn der Fasching kommt, so vermag diese Lust zu bacchantischem Rausch und Taumel sich zu steigern. — Wieder eine neue Welt für die junge, bisher immerhin als höhere Tochter erzogene Königsbergerin, reich an Erfahrungen und Erlebnissen. Wenn sie heute von jener Münchener Zeit erzählt, dann leuchten ihre Augen in glücklicher Erinnerung. Auch sie hatte jener genius loci gefangen genommen. Anregender Verkehr, den sie fand, wirkte auf sie »wie frisches Wasser«. Die Münchener Eindrücke sind ein köstlicher Lebensbesitz für sie und werfen noch jetzt ihre Strahlen nach auf das bescheidene Heim, das sie im Norden Berlins bewohnt. Für die Lust, die Freuden des menschlichen Lebens ist die Schilderin menschlichen Elends durchaus nicht unempfänglich.

Von München ging sie wieder nach Königsberg und arbeitete hier in einem »handgroßen Atelierchen«. Von ihrem früheren Lehrer Mauer ließ sie sich in die Technik des Plattengrundierens einführen. Aber weit gedieh dieser Unterricht nicht. Bald, im Jahre 1891, siedelte sie als Gattin des Arztes Dr. Kollwitz nach Berlin über. In ihrer Kunst mußte sie sich nun selbst weiterbringen. Und dabei wurde ihre Zeit nicht zum geringsten durch die Sorge für zwei Kinder, die ihr geboren wurden, in Anspruch genommen. Je mehr die Kinder heranwuchsen, desto mehr Zeit wußte sie sich wieder für ihre Kunst zu erübrigen.

Diese Kunst ist aus einer Strömung erwachsen, die in den achtziger und neunziger Jahren in Deutschland eine weitgreifende Bewegung hervorrief: dem Naturalismus. Zwei Richtungen sind es namentlich, die sich aus dem Getriebe des geistigen Lebens um die Wende des Jahrhunderts als besonders einflußreich und folgenschwer herauskristallisierten: eine naturalistische und eine neuromantische. Diese neue Romantik hat auch in einer Frau — auf literarischem Gebiet — eine hervorragende und feinfühlige Vertreterin gefunden, in Ricarda Huch. Das Romantische liegt der Natur der Frau jedenfalls näher. An Käthe Kollwitz überrascht ihr konsequenter, konzessionsloser, nicht selten etwas brutaler Naturalismus.

Abgesehen von dem in ihr liegenden Zuge waren es literarische Eindrücke, die sie dem Naturalismus zuführten. In Berlin erlebte sie auf literarischem Gebiet die Hochflut des Naturalismus. In den Aufführungen der »Freien Bühne« lernte sie jung und eindrucksfähig die dramatischen Werke kennen, die sich mit dem Leben und Leiden der niedrigen Volksschichten beschäftigten und diese Kreise mit einem intimen Verständnis realistisch schilderten, wie es in der Weise früher noch nicht geschehen war. Und eine neue Art schauspielerischer Darstellung suchte den Anforderungen dieses realistischen Stils gerecht zu werden. Eine hoffnungsfrohe Begeisterung für den Naturalismus beherrschte die modernen literarischen Kreise. Man begrüßte ihn als den Anfang einer neuen Kunst. — Tempi passati!

Unsere Zeichnerin wurde in den Strudel dieser Begeisterung mit hineingerissen. Da ihre Liebe dem Volke gehörte, so zogen sie solche poetischen Werke vor allem an, in denen das Volk, so wie es wirklich ist, bei seiner Arbeit und in seinem Elend, ungeschminkt zur Darstellung gebracht wurde. Zolas Germinal wurde ein Lieblingsbuch von ihr. Den größten Eindruck machte ihr die Erstaufführung von Gerhart Hauptmanns »Weber« auf der »Freien Bühne«. Und dieser Eindruck war so nachhaltig, daß er für sie der Anlaß wurde, einen Zyklus von Radierungen und Lithographien zu schaffen, den sie »ein Weberaufstand« nannte. Es sind keine unmittelbaren Illustrationen zu Hauptmanns Stück, sondern mehr freie Variationen über ein gleiches Thema. Teile dieses Zyklus, die in der Berliner Großen Kunstausstellung des Jahres 1898 hingen, haben sie hauptsächlich bekannt und berühmt gemacht.

Auf den einzelnen Blättern der Folge werden wir zunächst Zeugen des Elends einer armen, vom Hunger gequälten, an den Rand der Verzweiflung gebrachten Weberfamilie; wir erhalten dann Einblick in eine düstere Stube, in der von einem paar unheimlicher, um einen Tisch sitzender Gesellen der unheilvolle Aufstand geplant wird; die wilde Horde der Streikenden zieht an uns vorüber; wir erleben den wütenden Angriff auf das Haus des Fabrikherrn; das Schlußblatt bringt die ergreifende Aufbahrung der Gefallenen in einer Weberstube.

Zu größter Wucht erhebt sich die Darstellungskunst der Zeichnerin, wenn sie erregte Massenbewegungen veranschaulicht. In ihnen kommt der blinde instinktive Wille, von dem eine durch einen gemeinsamen leidenschaftlichen Impuls angefeuerte Volksmenge beherrscht wird, meisterhaft zum Ausdruck. Bei dem Auszug der Streikenden meint man eine unsichtbare Macht zu spüren, welche die Massen stößt und vorwärts drängt. Und in dem Massengetriebe nimmt man jede einzelne Physiognomie als treu nach der Natur beobachtet wahr. Stummer Schmerz, innerlich verhaltener Zorn, wild aufbrausende Verzweiflung malt sich auf den Gesichtern der verschiedenen Figuren und bestimmt ihre Haltung. Es sind Volkstypen von echtem Schrot und Korn. Ganz auf einen dramatischen Moment zugespitzt ist die

Szene, wie die Arbeiter das Tor zur Villa des Fabrikherrn stürmen. Hier bildet der Gewaltakt der Masse ausschließlich das Darstellungsmotiv. Die meisten Figuren kehren dem Beschauer den Rücken zu. Nur der eine im Mittelpunkt der Menschengruppe stehende Arbeiter wendet, mit furchtbarer Gebärde Steine heischend, sein wildes, von elementarer Wut ins Tierische verzerrtes Gesicht zurück, auf dem gleichsam die Stimmung konzentriert ist, welche die ganze Masse beherrscht. Ein wirkungsvoller Kontrasteffekt ist geschaffen durch das auf der rasenden Menge lastende Dunkel von Schatten vorn und die helle Front des hinter dem Gittertor sichtbaren, in stummer Ruhe mit herabgelassenen Jalousien scheinbar gleichgültig daliegenden Herrenhauses. An dieser Macht wird die zügellose, ungebändigte Kraft der Massen zerschellen — meint man herauszulesen. Der Vorgang ist auf eine dramatische Aktion zugeschnitten, ähnlich wie in Klingers »Dramen«, denen dieses Bild in der Auffassung teilweise verwandt ist. Wie überhaupt Arbeiten von Käthe Kollwitz mit Klingerschen Radierungen aus jener Zeit auch in der Technik manches gemein haben.

Das Problem eines Massenaufruhrs hat sie dann noch öfter künstlerisch zu bewältigen gesucht. Der Bauernkrieg bildet den Vorwurf für zwei Radierungen verschiedenen Formats, von denen die frühere als der kleine, die spätere umfangreichere als der große Bauernkrieg bezeichnet wird. Die vorbereitende Zeichnung der letzteren, welche der Lichtdruck verkleinert wiedergibt, ist vielleicht noch eindrucksvoller als die endgültige Fassung in der Radierung. Von der Größe der künstlerischen Leistung vermag nur das Original eine volle Vorstellung zu geben. Als Furie des Aufruhrs erscheint hier das Weib, *ein* Weib, vom Rücken gesehen, aber durch das Übergewicht der Masse dieser Rückenansicht, den ausdrucksvollen Kontur, die aufreizende Gebärde der hochgeschwungenen Arme als Spiritus rector für die wild dahinbrausende, mit Dreschflegeln und Stöcken bewaffnete Menge gezeichnet und ihr kompositionell das Gleichgewicht haltend. Welch unvergleichliche Kraft steckt in dem Sturm des Anlaufs dieser Bauern, einer vertierten Horde, der niedrige Instinkte jede menschliche Regung von den blöden Gesichtern weggeblasen, die nur eine Tendenz hat: vorwärts. Das Individuum bedeutet hier nichts, die Masse ist alles.



FEDERZEICHNUNG ZU DER RADIERUNG »ZERTRETENE«

Wie die Zeichnerin in genialer Weise die Masseninstinkte künstlerisch deutlich zu machen versteht, so weiß sie an der einzelnen Persönlichkeit überzeugend und mitempfindend Elementargefühle der menschlichen Seele zu künden: Mutterliebe, tiefes Wehe um ein gestorbenes Kind. Sie weist solche Gefühle auf an Gliedern der niedrigen Volksklassen, wo sie sich möglichst wenig kompliziert mit einer instinktiven Unmittelbarkeit äußern und infolge des engeren Zusammenhangs dieser Klassen mit der Natur wie elementare Gewalten wirken. Nach dieser Richtung liegen zum Teil ihre größten Leistungen. Einzelnen der ergreifendsten Blätter gegenüber kann man sich des Eindrucks, als träte irgend ein dumpfes, das Geheimnis alles Menschlichen berührendes Urgefühl zutage, nicht erwehren. Regungen eines namenlosen Schmerzes, ein unstillbares Weh, von dem arme, gequälte Wesen durchwühlt werden, bringt sie ohne jede Sentimentalität, die ihr gänzlich fremd ist, packend zum Bewußtsein. Eine der grandiosesten Erfindungen ihrer letzten Zeit ist die Mutter mit ihrem toten Kind im Arm, einem animalischen Schmerz ganz hingegeben.

Mit einer leidvollen Note klingt der Weberzyklus



KÄTHE KOLLWITZ. HAMBURGER KNEIPE. (RADIERUNG MIT VERNIS MOU)

aus. In lähmende Trauer versunken, keiner äußeren Erregung mehr fähig, vom Schicksal gebeugt und zerknirscht, steht das Weib in der Weberwerkstatt und brütet vor sich hin, während man einen Leichnam nach dem andern zur Tür hereinbringt und vor ihr aufbahrt — »Das Ende« (Abb. S. 88). — Bedrückung durch unabwendbares Leid, das bis zum Rande des Todes führt, gibt den Vorwurf ab für die Radierung »Zertretene«, zu der die sitzende Frau (Abb. S. 90) eine Studie bildet.

Hin und wieder öffnet die Künstlerin aber einmal den Freuden des Volkes ihr Auge. Und die Freudenausbrüche sind dann ebenso elementar wie die Schmerzen. Welch eine urwüchsige Lust beherrscht die beiden tanzenden Männer auf der Radierung: Hamburger Kneipe. Und wie ist hier das Milieu getroffen: die Spelunke, in deren trübem Licht sich die beiden ungeschlachten alten Gesellen umfaßt haben, um ein Tänzchen zu wagen, während eine Alte — ein köstlicher Typus — grinsend zuschaut und ein im Hintergrund sitzender Mann mit der Ziehharmonika aufspielt. Ein Stück unmittelbar mit künstlerischem Temperament geschautes Leben vibriert in diesem Bilde und ist breit und in großen Zügen zur Darstellung gebracht. Die Leute aus dem Volk, die sie schildert, sind ihr von Grund aus bekannt; sie lebt mit ihnen in stetem Umgang. Ihre bodenwüchsige Kunst steht zu dem, was sie darstellt, in engster Beziehung.

Die meisten Arbeiten von Käthe Kollwitz verraten die innere seelische Anteilnahme der Künstlerin an ihrem Stoff. Sie sind mit Herzblut getränkt. Wenn auch heute von gewissen Kreisen, welche die rein artistischen Momente in den Vordergrund stellen, eine seelische Aussprache als etwas für die bildende Kunst kaum in Betracht kommendes angesehen wird, so dürfen wir uns trotzdem wohl dazu bekennen, daß wir den seelischen Gehalt bei einzelnen dieser Leistungen besonders genießen. Sie lassen auf eine fein organisierte Psyche bei ihrer Schöpferin schließen.

Ihre starke Persönlichkeit weiß uns auch bei manchem Abstoßenden für sich zu gewinnen. Daß einiges outriert ist, manches die Grenze des Karikierten streift, kann nicht geleugnet werden. Aber das liegt mehr in der früheren Zeit ihrer Tätigkeit, während sich ihre Auffassung in den letzten Jahren erheblich

verfeinert hat. Auf gröbere sensationelle Effekte verzichtet sie jetzt fast ganz.

Ihre große Begabung, Natureindrücke unmittelbar wiederzugeben, setzt sie in stand, mit all ihren Motiven von der Wirklichkeit auszugehen und allem, was sie darstellt, den Schein der Wahrheit zu verleihen. Wie die Wirklichkeit in Kunst umgesetzt ist, das ist das Entscheidende bei aller Kunst. Die Art des Sehens ist es, die den Künstler macht und vom Dilettanten trennt. Eine über jedes sonst gewohnte weibliche Maß hinausgehende Fähigkeit zur Konzentration auf ein Objekt zeichnet Käthe Kollwitz aus und erhebt sie über alles Dilettantische. Jede Arbeit wird von ihr durch sorgfältige und eingehende Naturstudien in umfassender Weise vorbereitet; Studien, die von ungewöhnlicher künstlerischer Veranlagung zu sehen zeugen und eine vortreffliche zeichnerische Schulung verraten. Als Beispiele sind hier abgebildet ein paar flüchtige Augenblicksimpressionen, wie der Lastträger, ein Straßeneindruck, oder die grabende Frau, mit wenigen skizzenhaften Strichen in Bleistift oder Kohle scharf und sicher zur Anschauung gebracht; und eine nach dem Modell Zug für Zug sorgfältig und in Staufferscher Manier streng herausgearbeitete Federzeichnung: die sitzende Frau. Mit Feder und Pinsel gezeichnet und laviert ist die Studie »Mutter und Kind«, ein Selbstbildnis der Künstlerin mit ihrem Töchterchen, beim Schein einer Lampe aufgenommen, eine Beleuchtungsstudie, nach den Valeurs in schwarz und weiß malerisch abgetönt. Ein großer Wurf von meisterlicher Breite, Tiefe der Auffassung und rührender Intimität der Beobachtung ist das Blatt mit den beiden Knabenköpfen, in Kohle auf braunem Papier, mit weißer Farbe gelichtet; eine Arbeit, die zeigt, daß auch bestrickender Liebreiz nichts Unerreichbares für die Künstlerin ist.

Die graphischen Blätter, die als abgeschlossene Leistungen von ihr herausgegeben sind, Radierungen und Lithographien, haben fast alle einen großen Zug. Neben den rein zeichnerischen Qualitäten zeigen sie eine glückliche Anlage in der Verteilung von Hell und Dunkel, eine klar modellierende Disposition der Licht- und Schattenmassen, worauf ja bei Werken der graphischen Künste ein großer Teil der Wirkung beruht. Eine sicher und fein abwägende künstlerische Hand waltet da meist. In dem Technischen ist sie ganz auf der Höhe und macht auf diesem Gebiet auch eigene selbständige Versuche. Neben der reinen Radierung, wie sie die diesem Aufsatz beigegebene Originalarbeit zeigt, bevorzugt sie ein Aquatintaverfahren, in dem »das Ende« (Abb. S. 88) ausgeführt ist. Mit Hilfe dieses Verfahrens liebt sie es, ihren Arbeiten wie Klinger ein stark toniges Aussehen zu verleihen, mit flächenhaft abgestuften Valeurs und zur Erzielung besonderer Lichteffekte. Die Hamburger Kneipenszene ist ein Vernis mou, bei dem die hellsten Lichter lithographisch eingedruckt sind.

Wer das Lebenswerk der Künstlerin überblickt, für das von Max Lehrs, der eine reichhaltige Sammlung ihrer Werke für das Dresdener Kupferstichkabinett zusammengebracht hat, ein bis zum Jahre 1902 reichendes Oeuvre in den »Graphischen Künsten« (1903) im Anschluß an eine feinsinnige Würdigung ihrer Kunst aufgestellt ist, der gewinnt den Eindruck einer ernsten, rastlos emporstrebenden und sich vervollkommnenden, aber stets sich selber treu bleibenden Persönlichkeit. Auf ihre Weiterentwickelung darf man die größten Hoffnungen setzen, zumal sie selbst an sich die höchsten Anforderungen stellt und in ihrer stillen, der strengen Arbeit gewidmeten Zurückgezogenheit auf leichte und billige Tageserfolge gern verzichtet. Um so mehr scheint es geboten, solche, welche das Echte und Wahre in der Kunst schätzen und sich durch das manchem vielleicht nicht immer sympathische soziale Milieu nicht abschrecken lassen, mit der herben Kunst dieser Frau bekannt zu machen. Unter den Künstlerinnen und Künstlern, die wir augenblicklich in Deutschland haben, ist sie der besten eine.





KÄTHE KOLLWITZ. STUDIENBLATT





ABB. 1. NIKLAS UND SIGILGAITA RUFOLO, VON DER KANZEL IM DOM ZU RAVELLO

SIGILGAITA UND DIE FLACHBILDER DER KANZEL VON RAVELLO

VON WILHELM ROLFS

DIE Kanzel von Ravello aus dem Jahre 1272 mit dem Kopf der sogenannten Sigilgaita, Werke von hoher Bedeutung für die Kunst der Hohenstaufen in Süditalien, ist in neuerer Zeit wiederholt Gegenstand umfangreicher Untersuchungen geworden. Den Reigen eröffnet Graf Filangieri di Candida[1]; Venturi bespricht die Kanzel des längeren im dritten Bande seiner Kunstgeschichte[2] und Emil Bertaux schließt sich beiden an in dem unförmlichen ersten Bande seines umfangreichen Werkes über die Kunst in Süditalien[3].

Es handelt sich vor allen Dingen um den bildhauerischen Schmuck der Kanzel, in erster Linie um das »Sigilgaita« getaufte Brustbild, das über dem Eingang der Kanzel steht; dann um die beiden Köpfe in Flachbildnerei, die sich in den Zwickeln dieses Eingangs auf Mosaikgrund befinden (Abb. 4).

Die auf dem Denkmal eingegrabenen Inschriften geben folgende Auskunft:

† Virginis istud opus Rufulus Nicolaus amore
Vir Sigilgayte, patrieque dicavit honore.
Est Matheus ab hiis, Urso, Jacobus quoque natus,
Maurus et a Primo Laurentius est generatus.
Hoc tibi sit gratum, pia virgo, precareque[1]) natum,
Ut post ista bona[2]) det eis celesta dona.
Lapsis millenis bis centum bisque tricenis
XPI. bissenis annis ab origine plenis. †

Darunter etwas tiefer:

† Ego magister Nicolaus · de Bartholomeo · de · Fogia ·
Marmorarius · hoc · opus · feci †

Daß diese Inschrift sich auf die wohlerhaltene Kanzel bezieht, ist unbestreitbar; daß sie auch auf das weibliche Brustbild über der Tür bezogen wurde, geht daraus hervor, daß man ihm den Namen Sigilgaita gab. Bertaux meint (S. 780), Schulz sei der Urheber dieser Bestimmung; das ist ein Irrtum,

1) Del preteso busto di Sigilgaita Rufolo nel Duomo di Ravello. Napoli Nobilissima 1903, S. 3—9, 34—37. Auch Sonderdruck Trani 1903, zustimmend besprochen von C. v. Fabriczy, Repert. 1904, S. 377.

2) Storia dell' Arte Italiana. Mailand 1904. III. S. 677ff.

3) L'Art dans l'Italie méridionale. Paris 1904. I. S. 778ff.

1) Bertaux gibt wie Schulz, Denkmäler der Kunst in Süditalien, 1860, II. S. 271 und L. Mansi, Ravello Sacro-Monumentale, Ravello 1887, S. 71., den fünften Vers in dieser Form; Filangieri liest precarem natum; Venturi läßt die mittleren Verse weg.

2) Mit denen die Rufolo, die Fugger Ravellos, reichlichst gesegnet waren.

denn Schulz drückt sich (S. 272) vorsichtig genug aus: man könnte an die auf der Inschrift erwähnte Sigilgaita denken, *die jedoch auch mit ihrem Gemahle auf den unten in der Ecke des Eingangs angebrachte* [*n*] *Medaillonporträts dargestellt sein möchte.* Crowe und Cavalcaselle[1]) dagegen nehmen sie ohne jede Einschränkung als das Brustbild der Gemahlin des Stifters; ebenso dann Camera[2]), Mansi an der angegebenen Stelle und ihre zahlreichen Nachfolger. Verantwortlich sind also in erster Linie Crowe und Cavalcaselle.

Diese Deutung ziehen nun Filangieri und in seinem Sinne Bertaux, dann auch Venturi in Zweifel. Erstere sehen darin einen Bildnis-, letzterer einen Idealkopf.

Niklas Rufolo gehörte einer der angesehensten und reichsten Familien Ravellos an. Er war der Sohn des Sergius Rufolo, seine Gemahlin Sigilgaita, die Tochter Johanns della Marra, aus einer ebenso angesehenen Familie der Stadt. Der Inschrift nach hatte sie bereits 1272 vier Söhne und einen Großsohn Lorenz. Das Schicksal wollte es, daß Karl II. dessen und seines Vaters Matthäus unermeßliche Reichtümer im Jahre 1283 einzog, wodurch er weit einfacher zu Gelde kam als dadurch, daß er seine Kronjuwelen den reichen Geldleuten Rufolo verpfändete, wie es von seinem Vater geschehen sein soll. Auch Lorenz mußte um diese Zeit schon erwachsen sein, wie aus der von Camera[3]) angezogenen Urkunde hervorgeht, nach der Matthäus mit seinem Sohne Lorenz, Angelo della Marra, seine Brüder Roger und Galgano, *sowie andere Beamte des Reiches* (in Barletta und Trani) angeblich wegen ihrer zahlreichen Schandtaten gegen die Bevölkerung durch Karl mit Gefängnis und Beschlagnahme ihres Vermögens bestraft wurden. Zum Überfluß erfahren wir aber auch aus der erhaltenen Inschrift eines von Matthäus Rufolo 1279 für denselben Dom in Ravello gestifteten, 1773[4]) zerstörten Tabernakels, daß auch Lorenz in diesem Jahre 1279 bereits vier Kinder, sein Bruder eins besaß. Hieraus folgt, daß Sigilgaita 1272 aller Wahrscheinlichkeit nach schon Urgroßmutter war. Denn nehmen wir an, Lorenz habe im Jahre 1279 mit zwanzig Jahren schon vier Kinder gehabt, so war er etwa 1259 geboren. Sein Vater mochte damals, da er der erstgeborene des Niklas und der Sigilgaita war, erst achtzehn Jahre zählen, wäre also 1241 geboren. Wenn nun Sigilgaita mit fünfzehn Jahren geheiratet hätte, so würde ihre Geburt günstigsten Falles etwa in das Jahr 1225 fallen, das heißt sie wäre zur Zeit der Stiftung der Kanzel mindestens siebenundvierzig Jahre alt gewesen. Damit stimme nun, meinen Filangieri (und Bertaux), keineswegs das in voller Jugendkraft strotzende Brustbild in Ravello überein. Dagegen sprächen ferner die beiden Bildnisköpfe in Flacharbeit der Türzwickel. Crowe und Cavalcaselle, die offenbar das Denkmal überhaupt nur ganz flüchtig angesehen haben, erklären sie kurzweg für *die Kinder der Sigilgaita.* Mit Recht fragt Filangieri: warum wären dann nur ihrer zwei dargestellt und der Stifter selbst gar nicht? Außerdem sei das Flachbild *rechts* ein männlicher, das *links* ein weiblicher Kopf[1]). Stifter und Stifterin hatten aber nur vier *Söhne* (und einen Groß*sohn*). Folglich sind das nicht die Söhne des stiftenden Ehepaares, und da auch das Brustbild nicht Sigilgaita sein kann, so fällt das ganze Kartenhaus zusammen, und Filangieri will nun die Stifter *in diesen Flachbildern,* Niklas *rechts,* Sigilgaita *links* erkennen. Er fühlt indes selbst, daß nach dem erfolgreichen Bemühen, Sigilgaita als eine, wenn auch junge Urgroßmutter festzulegen, dies noch weit jugendlichere, fast kindliche Paar doch noch viel unwahrscheinlicher ausschaut. Dem Einwand begegnet er wenig stichhaltig mit der Unvollkommenheit der Arbeit und dem Streben nach klassischer Stilisierung. Mit der letzteren Begründung könnte auch das Brustbild die Urgroßmutter Sigilgaita von siebenundvierzig Jahren darstellen. Seine Beweisführung wird ganz hinfällig, wenn er des längeren die weiblichen Eigenheiten des männlichen Kopfes — die männlichen des weiblichen vergißt er — auseinandersetzt und folgert, daß seine Einfachheit ihn in die Zeit der Hohenstaufen verweise.

Wen stellt nun das Brustbild dar? Zunächst braucht es nach Filangieri nicht ebenfalls vom Meister der Kanzel, Niklas Bartel von Foggia, zu sein. Es sei sogar höchst unwahrscheinlich; denn die Flachbilder seien von sehr mittelmäßiger, das Brustbild dagegen von ganz hervorragender Arbeit. Bertaux glaubt dies dem Unterschiede von Voll- und Flachbild zuschreiben zu sollen und findet in der Gesichtslinie der Köpfe eine Ähnlichkeit, die Filangieri, wie es so oft mit Ähnlichkeiten geht, nicht anerkennt. Nach Bertaux sind alle drei unzweifelhaft von derselben Hand, also von Meister Niklas; nach Filangieri kann man höchstens zugeben, daß die Flachbilder schwächliche und rohe Wiederholungen der Formen einer großen Kunst sind, die um jene Zeit entstand, und von der das Brustbild eins der wichtigsten Denkmäler bildet. Auch die Löwen der Kanzel, die von Dobbert und Lübke so hoch gestellt werden, könnten sich in der Arbeit keineswegs mit dem Brustbilde messen. Sein Meister sei ein überragendes Talent vom Schlage des Niklas von Pisa, des vielumstrittenen Sohnes Peters de Apulia. Man müsse an klassische Vorbilder, wie die der Juno, denken, und es stehe schließlich gar nichts entgegen, die Sigilgaita dem Niklas von Pisa selbst zu geben[2]).

1) Storia etc. 1864. I. S. 129.

2) Memorie . . di Amalfi, Salerno. 1881. II. S. 313.

3) a. a. O. II, 381.

4) Camera a. a. O. II, 315.

1) Ebenso irrt unbegreiflicherweise auch Venturi (III, 678): rechts *un giovane con cuffia o maiata,* links *una donna con i capelli a trecce.* Aber hier sind nur die Seiten verwechselt, während Filangieri das Geschlecht selbst falsch anspricht. Daher berichtigt ihn Bertaux: links sei der männliche *mit der Mütze bekleidete Kopf,* rechts der weibliche mit der Haarflechte.

2) Die auch von Bertaux, Venturi und anderen als unbedingt angenommene Behauptung, Meister Niklas sei der Sohn desjenigen Bartel von Foggia, der als Baumeister

Nicht diese aber sei dargestellt, sondern die Frau des Matthäus Rufolo, Anna della Marra, deren Schönheit ebenso berühmt gewesen sei, wie des Gatten Liebe zu ihr. (Hier beruft sich Filangieri auf das Zeugnis Cameras, der diese Einzelheiten indes nicht belegt). Der Reichtum ihres Geschmeides, ihre Schönheit stimmen mit dem Brustbild. Dieses sei dann, als die Dargestellte im Laufe harter Schicksalsschläge ihrer Reichtümer beraubt 1295 als Witwe gestorben sei, in die Kirche gelangt, wo man es aus Stammesliebe zu den Rufolos auf deren glanzvollsten Stiftung, der Kanzel, aufgestellt habe. Wenn nun schon diese ganze Vermutung, Niklas oder Matthäus Rufolo habe Anna della Marra in der angegebenen Weise verewigt, unbelegt bleibt, so ist die Aufstellung ganz unerklärbar. Tatsächlich stand das Brustbild schon 1540[1]) an *dieser* Stelle, und doch ergläntze dicht nebenan das prachtvolle Tabernakel des Matthäus Rufolo, des *Gemahls* der Anna della Marra: ihr Platz wäre also doch wohl auf *diesem* Denkmale gewesen! Was endlich das bekannte Brustbild aus Skala betreffe, das seit 1880 *von einer Hausnische* gegenüber dem Dome von Skala ins Berliner Museum geraten sei, so dürfte es eine spätere Wiederholung von schwächerer Hand eben dieses Werkes Niklas' von Pisa, der Anna della Marra, vorstellen. Warum die eifersüchtigen und mit ihren mächtigen Nachbarn in stetem Hader lebenden Skalesen gerade diese so hätten auszeichnen sollen, bleibt unerfindlich.

Bertaux folgt, wie wir sehen, Filangieri nicht in bezug auf die Urheberschaft durch Niklas von Pisa; vielmehr sind ihm Brustbild und Kanzel von der Hand des Niklas Bartel von Foggia. Dagegen ist er ebenfalls der Ansicht, die Flachbilder stellten das stiftende Ehepaar Niklas und Sigilgaita Rufolo dar. Zu der Anna della Marra-Lehre kann er sich indes nicht entschließen, sondern erblickt in den Brustbildern von Ravello und Skala *unbekannte Bildnisse*.

Daß die Bildwerke alle von einer Hand seien, ist auch Venturis Ansicht[2]). In der Krone der »Sigilgaita« findet er gotische Anklänge, wie nach ihm Bertaux, (dem es offenbar alle Überwindung kostet, nicht auch hier sein Schiboleth von französischer Kunst in Anwendung zu bringen). Richtig weist Venturi auf das Blattwerk der Rahmen und die Kapitelle der Kanzelsäulen hin, die durchaus *apulischer Kunstübung* entsprechen. Das seltsame Diadem, meint dann Venturi weiter, erinnere an eine *sinnbildliche* Figur, und läßt ihn an das Exultet Barberini, jetzt im Vatikan, denken, wo die *Mater Ecclesia* ähnlich dargestellt werde. Ganz ebenso finde sie sich im Exultet von Gaeta, deren phantastische Kopfbedeckung freilich wenig mit unserem, noch weniger mit dem Brustbilde von Skala gemein hat. Diesen Mater-Ecclesiafiguren (und anderen, die Venturi erwähnt) entspräche das weibliche Brustbild auf der Kanzel von Ravello, das auch insofern damit übereinstimme, als es oberhalb des Stifterpaares, auch nach ihm des Niklas und der Sigilgaita Rufolo, diese sozusagen in ihren Schutz nähme. Das gleiche bedeute das Brustbild von Skala, ob wir gleich hier keine Schützlinge finden. Venturis Ansicht geht also dahin, daß die Bildwerke von Ravello, die in Stein (und zwar in Brustbilder!) übersetzte Mater-Ecclesia mit ihrem Schützlingpaar der Exultet darstellen — eine, wie mir scheinen will, an dieser Stelle ganz einzigartige Verwendung, die nirgends ihr Gegenstück findet und an Gezwungenheit nichts zu wünschen übrig läßt. Vergessen wir auch nicht, daß, abgesehen von der seltsamen Fügung eines vollen Brustbildes mit zwei Köpfen in Flachbildnerei zu einem bildnerischen und sinnbildlichen Zusammenhange, die Voraussetzung dazu sein muß, daß der Platz, den das Brustbild einnimmt, *ursprünglich* ist.

Dies ist zunächst zu bestreiten. Ein Blick auf die Architektur des Eingangs der Kanzel beweist dies,



ABB. 2. DAS STADTBILD VON RAVELLO

Friedrichs II. bekannt ist, wird von Filangieri in ihre richtigen Grenzen gewiesen. Unter König Robert kommt in Ravello auch ein Kaufmann namens Bartel von Foggia vor: es ist also immerhin *möglich*, daß Niklas aus einer Familie dieses Namens, die sich in Ravello ansässig gemacht hatte, stammte. Man kann daher nicht mehr behaupten, als daß der Zusammenhang unseres Ravelleser Meisters mit dem Baumeister Friedrichs II. möglich, ja wahrscheinlich, nicht aber *unbedingt sicher* sei.

1) Camera, a. a. O. II, 313.

2) a. a. O. III, 678.

wie auch Bertaux[1]), allerdings mit der ihm eigenen beneidenswerten Zuversicht, bemerkt: *es ist sicher,* daß das Brustbild nicht an seinem ursprünglichen Platze steht: um es auf die Marmorplatte zu stellen, die es heute trägt, mußte man ein Stück musivisch geschmückten Marmors entfernen, das vielleicht den Teil einer Art überhöhten Giebels bildete. Aber auch dies ist bloße Vermutung. Sicher ist nur, was der hatte, ebensowenig wie das Bild von Skala, das man in der Nische eines Hauses fand. Damit würde auch die Mater-Ecclesiadeutung zusammenbrechen, wenn sie überhaupt innerlich und äußerlich besser haltbar wäre. Alles in allem: den Ravellesen war wohl schon in früherer Zeit die »Sigilgaita« ein ebenso unerklärliches, rätselhaftes Bildwerk, wie ihren gelehrten Deutern, die sechs Jahrhunderte später kamen.

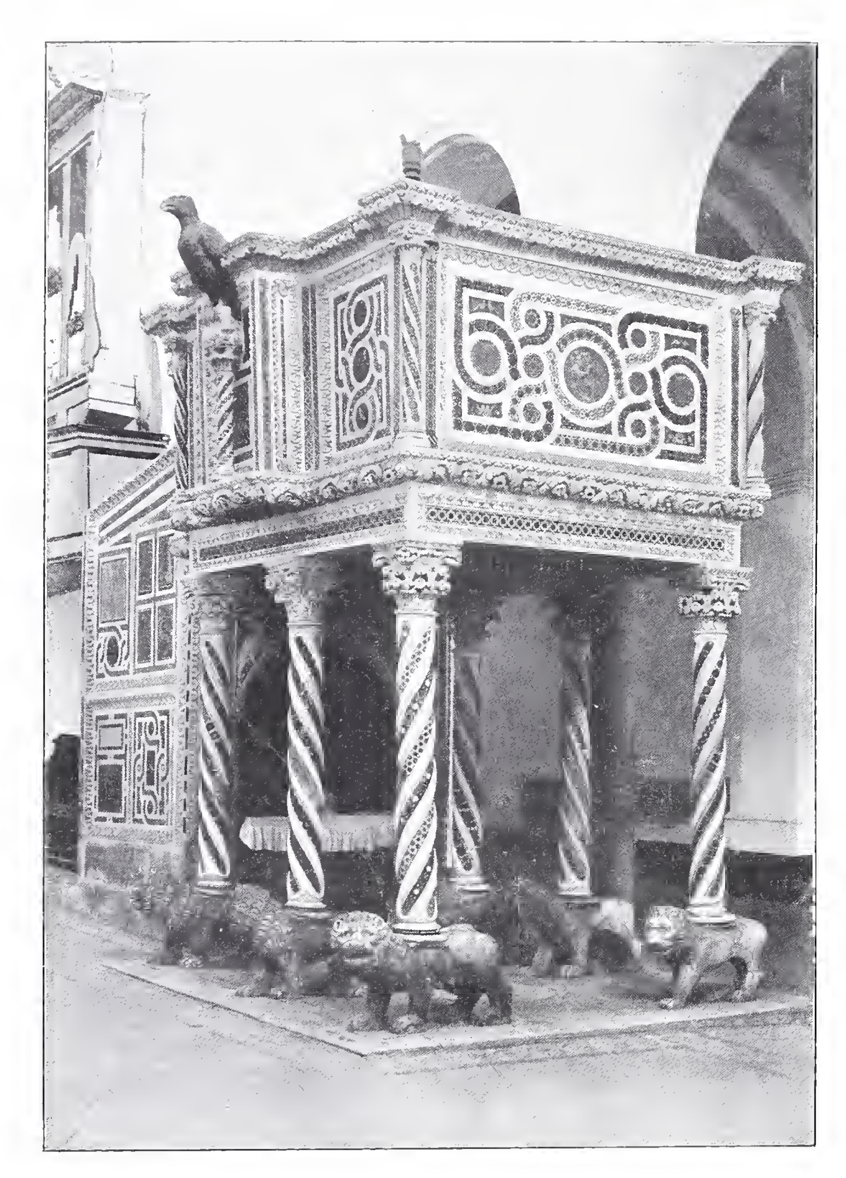


ABB. 3. DIE KANZEL IM DOM VON RAVELLO

Augenschein lehrt, daß die Stücke abgesägt sind, daß sie an dieser Stelle formlos und ohne Zusammenhang dastehen, und daß, wenn man sie fortnimmt, das Brustbild noch einsamer und unerklärlicher von oben herabschaut, als jetzt. Es ist offenbar eine Verlegenheitsstelle: man wußte nicht anders wohin damit, und dies würde dann mit ziemlicher Sicherheit beweisen, daß es einen überlieferten Platz in der Kirche nicht

Übersieht man von hier ab den gesamten Beweisstoff, so ist erst das eine unbedingt klar, daß von einer Darstellung der Gemahlin Rufolos, Sigilgaitas, nicht die Rede sein kann: es bleibt nun der große Gegensatz in der Meinung unserer Kenner übrig, daß die einen darin einen Bildniskopf, die anderen ein Sinnbild sehen wollen.

Es ist hierauf zurückzukommen, wenn die Rufolofrage gelöst ist. Und dies dürfte leichter sein, als man bisher annahm. Denn, außer den bisher von

1) a. a. O. S. 782.

allen Schriftstellern seit fünfundvierzig Jahren erwähnten Bildwerken befinden sich an der Kanzel *noch zwei Köpfe,* die in einer mir unbegreiflichen Weise den Blicken aller, die über das bedeutende Werk geschrieben haben, entgangen sind! Dabei sind diese Köpfe nicht etwa versteckt, sondern liegen so offen da, daß man sozusagen mit der Nase darauf stößt: sie befinden sich eingerahmt von ähnlichem Blattwerk wie die Flachbilder des Eingangs in zwei ansprechbar. Daß auch bei ihnen der Bohrer, namentlich an den Mundwinkeln, eine so hervorragende Rolle spielt, entspricht auch den Flachbildern der Türzwickel, dem Blätterschmuck wie der ganzen apulischen Kunststübung. Daher: wenn das Ehepaar der Stifter an der Kanzel *überhaupt* angebracht wurde, so ist es keines wahrscheinlicher als dies: möge es auch in der Kunstforschung nunmehr die wohlverdiente Ruhe finden!



ABB. 4. DER EINGANG DER KANZEL IM DOM VON RAVELLO

viereckigen Kassetten *unterhalb* der rechteckig vorspringenden Ausbuchtung, wovor der Adler das Lesepult trägt (Abb. 3), und sind von mir, so gut es gehen wollte, photographiert worden (Abb. 1). Darnach scheinen die Rufolo keine Schönheiten gewesen zu sein, und der Künstler stellte die Reichlinge Ravellos mit derselben grimmen Laune dar, wie es heute etwa ein Zeichner des Simplicissimus tun würde. Aber ohne Zweifel sind es Bildnisköpfe eines Mannes und einer Frau, eines heraldisch richtig gestellten *Ehepaares,* und dem Alter nach als Fünfzigjährige

Was aber stellen dann die jugendlichen Köpfe des Eingangs dar, die doch der bescheidenen Stelle der Stifter gegenüber so glänzend hervortreten? Man könnte ohne Zwang an Matthäus und seine Gemahlin Anna della Marra denken; wenigstens würde auf letztere nun alles das vortrefflich passen, was Filangieri für die »Sigilgaita« anführt. Matthäus war ja sicherlich der Stolz der Familie, der Erstgeborene, Vater des Lorenz, der seinerseits bereits 1279 das Haus der Rufolo mit vier Kindern fortsetzen konnte! Ich möchte aber auf diese Mutmaßung überhaupt kein

Gewicht legen, schon um der Frage aus dem Wege zu gehen, wo denn die vielen anderen Söhne und Schwiegertöchter der Familie Rufolo geblieben seien, warum sie nicht auch ihre Darstellung gefunden hätten, und dergleichen mehr. Ich neige vielmehr zu der Ansicht, daß die beiden Flachbildköpfe des Eingangs reine Schmuckformen sind und *keine Bildnisse*. Ganz besonders macht diesen Eindruck der rechte Kopf, den ich als die apulische Übersetzung eines in bekannter antiker Haartracht die Flechte um den Kopf legenden Apollon ansehe, also ebenfalls als ein *männliches* Wesen, so daß auf diese Weise Crowes und Cavalcaselles »figli« wieder zu ihrem Rechte kommen würden. Ihm wäre ein in zierlichsten Schmuckformen gehaltener moderner Kopf der 1200 gegenübergestellt, und wir würden hier einer Eigenart der Kunst Friedrichs II. wieder begegnen, die nicht nur klassische Vorbilder nachahmt, sondern auch die Gegenwart realistisch anpackt, und sich auch hierin mit den Bestrebungen der Auflebung der 1400 deckt! Wie denn ja stets alle ernstliche Beschäftigung mit der Antike ganz unmittelbar zur Erforschung der Natur geführt hat und umgekehrt.

Und so leitet uns denn auch das Brustbild der »Sigilgaita« in die Staufenkunst hinüber. Es stellt sich neben das der benachbarten Nebenbuhlerin von Skala, und beide finden wohl ihre ungezwungene Erklärung in dem Bildwerke, das dreißig Jahre früher entstanden den Torbogen Friedrichs II. in Kapua schmückte, dem im Kampanischen Museum aufbewahrten *Sinnbilde der kaiserlichen Stadt Kapua* (abgebildet bei Bertaux, S. 714). Aus der gleichen Zeit wie die »Sigilgaita« stammt die Augusta Perusia des Johann Pisano (1278—80), die Roma capud mundi, die Pisa, die auch ich diesem großen Meister und seiner Kanzel von Pisa geben möchte[1]). Nicht umsonst ruft Bertaux die Ähnlichkeit mit einer antiken Juno wach, die Filangieri, wie wir sahen, in seiner Anna della Marra fand. Unter diesem Gesichtspunkte erklären sich ungezwungen auch andere Einzelheiten, die hier nur kurz berührt werden mögen. Dahin gehört vor allen Dingen das fremdartige Wesen des heidnischen Geist atmenden Bildwerkes. Dieser Seite der erstaunlichen Kunsttätigkeit Friedrichs II. standen schon die Zeitgenossen ziemlich verständnislos gegenüber, und daß sie nach dem Sturze der Staufenherrschaft durch die bigotten Anjoinen nicht weiter um sich griff, dafür sorgten Kirche und Bettelorden. Dennoch war die innere Kraft derartiger Bildwerke groß genug, daß sie im Herzen des Volkes, namenlos und unverstanden, wie sie waren, festen Fuß faßten. Ist unser Brustbild ein *Sinnbild der Stadt Ravello* in dem Sinne, wie jenes das von Kapua, so war es wohl im Freien an der Stadtmauer aufgestellt, vermutlich zwischen den Türmen, die den Eingang zum ältesten Teile von Ravello, dem Toro, bewachten. Die Erinnerung an seine Bedeutung und die künstlerische Gewalt einer Kunst, die notwendig mit Friedrich II. erschien und erlosch (man denke an Niklas Peter von Apulien, den Pisaner!), verschwand aber nicht vollständig mehr. Das Bild war die Schutzherrin ihrer Stadt geworden; keine mittelalterliche Heilige, auch keine Muttergottes, aber eine schöne klassische *Herrin*, welche die eifersüchtigen Nachbarn von Skala sich flugs nachgebildet hatten, und der eine dunkle Macht zukam: was wunder, daß sie schließlich dort landete, wo alles Wertvolle im Mittelalter Schutz suchen mußte und fand: in der Kirche! Dabei muß der Ruf ihrer Schönheit groß gewesen sein, denn Peter von Toledo gab sich zwei Jahre lang (1540—1541) die größte Mühe, sie nach Neapel zu bekommen. Die Ravellesen wehrten sich höflich, aber äußerst zäh: umsonst; nach wiederholten vergeblichen Versuchen wurde ihr geliebtes Stadtbild, das zu keiner Zeit etwa als Muttergottes oder auch nur ähnlich bezeichnet wird, nach der Hauptstadt entführt. Mochte nun der Statthalter weniger an dem Kunstwerke finden, als die treuen Ravellesen, am wenigsten etwas *Religiöses*, oder haben ihre Vertrauten besonders geschickt verhandelt: es gelang, die *Ravello* zurückzugewinnen; und mit lautem Jubel und großen Festen wurde ihre Rückkehr in die Heimatstadt begrüßt. Alles das hat uns einer der vielen fleißigen Notare dieser Gegend aufbewahrt, und der Wortlaut der Urkunde[1]) spricht nur von *la testa di marmora al lictorio* (also der Kanzel) *de lo episcopato. Per gratia della gloriosa Vergine Maria,* hebt er ausdrücklich hervor, *e loro* (d. h. der Unterhändler) *virtu dalla* (di là) *ritornò dicta testa*. Die Erwähnung der Hilfe der Muttergottes scheint mir im Gegensatz zu Bertaux erst recht anzudeuten, daß die Ravellesen bei ihrem Stadtbilde an eine *Heilige* gar nicht dachten, denn die hätte sich selber helfen können. Auch der Nachsatz des trefflichen Notars ist beachtenswert: *et la università uci dispese de boni ducati,* und die Gemeinde gab dafür schöne Dukaten aus. Wofür? Sollte man etwa jetzt den Ehrenplatz auf der Kanzel des Niklas Rufolo dafür hergerichtet haben; oder galten diese Dukaten nur den Kosten und Festen, die man freudig beging bei der Rückkehr des geliebten alten Stadtbildes von Ravello aus der Zeit des Niklas Bartel von Foggia?

Ob nun dieser wirklich sein Verfertiger ist, und welcher künstlerische Zusammenhang zwischen unserem Stadtbilde und den Werken der apulischen Kunst in Kapua und in Apulien besteht: diese und ähnliche Fragen müssen einer weiteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

1) Mit Ludwig Justi, Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des 14. Jahrhunderts im Berliner Museum. Jahrb. der Kgl. pr. Kunstsamml. XXIV, Berlin 1903, S. 260 f.

1) Bei Camera II, 313, Anm. 1.

DIE AUSSTELLUNGEN ALTER SIENESISCHER KUNST IN LONDON UND SIENA[1])

Es ist bezeichnend für das große Interesse, das gegenwärtig der alten sienesischen Kunst entgegengebracht wird, daß in diesem Jahre zwei retrospektive sienesische Kunstausstellungen zugleich, die eine im Burlington Fine Arts' Club in London, die andere im Palazzo Pubblico in Siena, ins Leben gerufen worden sind. Zahlreiche Publikationen [2]) über die Geschichte und die Kunst dieser einzig in ihrer Art uns erhaltenen mittelalterlichen Stadt, die in den letzten fünf Jahren in rascher Reihenfolge erschienen sind und die üblichen Kontroversen hervorgerufen, mögen wohl viel dazu beigetragen haben, dieses Interesse höher zu spannen. Ist es doch nicht zu leugnen, daß seitdem der Florentiner Cimabue immer mehr in problematische Nebel versinkt, der Sienese Duccio nun das Frontispice der italienischen Malerschule einnimmt. In seinen verhältnismäßig zahlreich uns erhaltenen Werken können wir die allmählige Entwickelung der gotischen Kunst aus der byzantinischen und römischen wahrnehmen, bevor noch diese Entwickelung durch die mächtige Erscheinung eines Giotto zur vollendeten Tatsache wurde. Es ist wohl diese erst seit kurzem anerkannte Priorität, die den alten Sienesen gegenwärtig eine ganz besondere Anziehung verleiht, eine Anziehung, die sich von den Trecentisten nun neuerdings auch auf die sienesischen Quattrocentisten erstreckt hat.

Ja man könnte sogar behaupten, daß in diesen beiden sienesischen Ausstellungen, in London sowohl als in Siena, besonders darauf geachtet wurde, die bisher so wenig geschätzten Werke dieser sogenannten *zurückgebliebenen* Maler des Quattrocento besonders in den Vordergrund zu bringen.

Überaus glücklich war die Wahl des Ausstellungsraumes in Siena. In den herrlichen Räumen des Palazzo Pubblico, dem alten Rathaus, dessen Stirnseite jene heitere italienische Gotik aufweist, die wohl das Prototyp der vielen mittelalterlichen Paläste von Siena gewesen sein mag, sind die zahlreichen Kunstschätze ausgestellt, die teils aus der unmittelbaren Umgegend, teils aus Rom, Orvieto, Montepulciano, Montalcino und Siena selbst zusammengebracht worden sind; ein Unternehmen, an dem sich in rühmlicher Weise die Behörden der Stadt, mit dem kunstverständigen Bürgermeister Com. Lisini an der Spitze, die Grafen Piccolomini Filangeri und Magazzi, Kanonikus Dr. Lusini, Professor Franchi und last not least Signor Corrado Ricci, jetzt Generaldirektor der Sammlungen von Florenz, beteiligt haben. Diesem letzteren ist es wohl hauptsächlich zu verdanken, daß die berühmte *Fonte Gaia* von Jacopo della Quercia, deren Fragmente bisher nur wenig vorteilhaft im Dommuseum untergebracht waren, jetzt auf der schönen weiten Loggia des Palazzo Pubblico zur Ausstellung gekommen sind. In derselben Beleuchtung, in welcher dieses Kunstwerk einst unten auf der Piazza stand, und mit all den noch übrigen Fragmenten wieder kunstvoll zusammengefügt, ist diese Fonte Gaia mit Recht als *Clou* der Ausstellung bezeichnet worden. Die herrliche Aussicht von den Zinnen dieses mittelalterlichen Palastes, in das weite an Olivengärten und Cypressen so reiche Tal, mit den Silhouetten von Kirchen und alten Kastellen und dem hochragenden Monte Amiata im Hintergrund, trägt jedenfalls dazu bei, den Eindruck, den dieses neuerstandene Kunstwerk auf den Beschauer ausübt, noch zu erhöhen. Anmutig und doch zugleich majestätisch thronen in ihren Nischen die Tugenden



ABB. 1. DUCCIO. MADONNA AUS DER SAMMLUNG STROGANOFF
Photographie von H. Burton

1) Die Initialen B. F. A. C. beziehen sich im beifolgenden Text auf die sienesische Ausstellung im Burlington Fine Arts' Club zu London, während mit der Bezeichnung Saal mit Ziffern der betreffende Raum der sienesischen Ausstellung in Siena angegeben ist.

2) Luise M. Richter, Siena als Kunststätte, Seemann 1901, R. Hobart Cust, The Pavement Masters of Siena, Bell 1901, E. G. Gardner, the story of Siena and S. Gimignano, Dent 1902, Langton Douglas, A History of Siena, Murray 1902, Heywood & Olcott, Guide to Siena, Torrini 1903, Walter Rothes, Die Blüte in der Sienesischen Malerei, H. G. Mündel 1904 usw.



ABB. 2. AMBROGIO LORENZETTI. MADONNA MIT KIND
SAMMLUNG GRICCIOLI

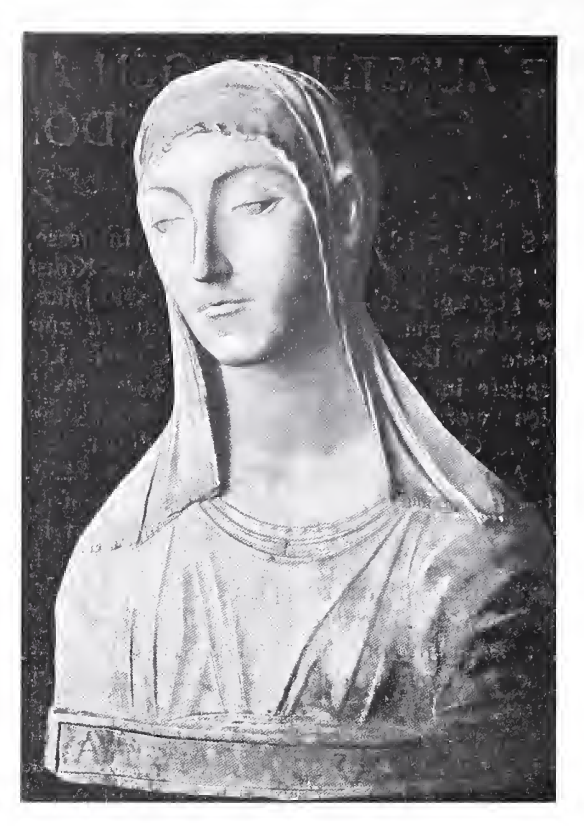
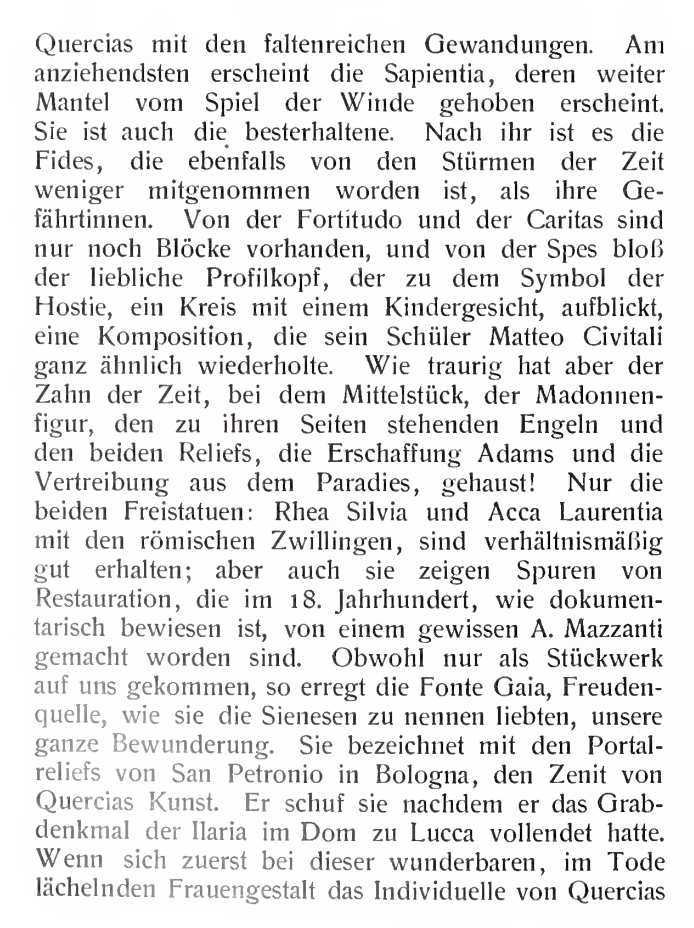


ABB. 3. MADONNABÜSTE AUS DER
PALMIERI NUTI-SAMMLUNG



Quercias mit den faltenreichen Gewandungen. Am anziehendsten erscheint die Sapientia, deren weiter Mantel vom Spiel der Winde gehoben erscheint. Sie ist auch die besterhaltene. Nach ihr ist es die Fides, die ebenfalls von den Stürmen der Zeit weniger mitgenommen worden ist, als ihre Gefährtinnen. Von der Fortitudo und der Caritas sind nur noch Blöcke vorhanden, und von der Spes bloß der liebliche Profilkopf, der zu dem Symbol der Hostie, ein Kreis mit einem Kindergesicht, aufblickt, eine Komposition, die sein Schüler Matteo Civitali ganz ähnlich wiederholte. Wie traurig hat aber der Zahn der Zeit, bei dem Mittelstück, der Madonnenfigur, den zu ihren Seiten stehenden Engeln und den beiden Reliefs, die Erschaffung Adams und die Vertreibung aus dem Paradies, gehaust! Nur die beiden Freistatuen: Rhea Silvia und Acca Laurentia mit den römischen Zwillingen, sind verhältnismäßig gut erhalten; aber auch sie zeigen Spuren von Restauration, die im 18. Jahrhundert, wie dokumentarisch bewiesen ist, von einem gewissen A. Mazzanti gemacht worden sind. Obwohl nur als Stückwerk auf uns gekommen, so erregt die Fonte Gaia, Freudenquelle, wie sie die Sienesen zu nennen liebten, unsere ganze Bewunderung. Sie bezeichnet mit den Portalreliefs von San Petronio in Bologna, den Zenit von Quercias Kunst. Er schuf sie nachdem er das Grabdenkmal der Ilaria im Dom zu Lucca vollendet hatte. Wenn sich zuerst bei dieser wunderbaren, im Tode lächelnden Frauengestalt das Individuelle von Quercias Schöpfungskraft zeigt, so trat dies noch mächtiger und vorgeschrittener in seinen Brunnenfiguren hervor. Denn hier zeigt er sich schon an der Schwelle des 15. Jahrhunderts (1414—1418) als entschiedener Vorbote der Renaissance. So ist die liebliche Figur seiner Eva in dem Seitenrelief, die uns wie durch ein Wunder erhalten geblieben ist, eine der ersten unbekleideten Gestalten der Frührenaissance, die frei und ungehemmt vom schweren Faltenwurf, in dem Quercia sonst so gerne wühlte, auf uns gekommen ist. In keinem anderen Skulpturwerk, außer vielleicht in Quercias Taufbrunnen in der Kirche San Giovanni, sehen wir die Gotik und Renaissance so vorteilhaft, ja man möchte fast sagen so schwesterlich verbunden, wie in der uns jetzt wiedergegebenen Fonte Gaia.

Eine mächtige Treppe führt an der Freistatue der Acca Laurentia vorbei in andere Palasträume, wo sämtliche Werke dieses großen sienesischen Künstlers in guten Abgüssen ausgestellt sind. Unwillkürlich muß man beim Überblick dieser vergeistigten Bildhauerwerke, wo alles auf Seelenausdruck und Charakter hinzielt, daran denken, daß wohl der junge Michelangelo, als er seine Kolossalfigur von Julius II. in Bologna schuf, öfters vor dem Portal von San Petronio in Gedanken vertieft gestanden haben mag. Scheint doch der Eindruck, den diese pathetische Kunst der Genesiserzählungen auf ihn gemacht hat, an der Decke der Sistina in Rom nachzuklingen. Michelangelo ist mit Recht als der geistige Bruder Quercias bezeichnet wor-

den, als sein wahrer Schüler, dessen Erscheinen erst nach einem halben Jahrhundert erfolgen sollte. Wohl hatte aber der große Jacopo della Quercia auch zeitgenössische Schüler gehabt, die sein Vorbild zwar nachahmten, aber nicht erreichen konnten. Dies wird uns klar, wenn wir die vergoldeten Holzstatuen aus der Kirche San Martino betrachten (Saal IX, Nr. 15—19), die Jungfrau mit dem Kinde und die vier Apostelfiguren; oder den Niccolo da Bari (Nr. 12), eine bemalte Holzstatue, welche den Heiligen Petronius und Ambrosius über dem Portal von San Petronio (die nach Karl Corneillus ebenfalls von Schülerhand herrühren dürften), in mancher Hinsicht nahe kommt. Von der Hand des Meisters selbst dürften wohl die beiden weiß angestrichenen Holzstatuen des S. Ambrogio und S. Antonio sein (Saal VIII, Nr. 34—35); sie sind größeren Stils als die Statuen von San Martino und denselben jedenfalls überlegen.

Hochinteressant sind die Verkündigungsstatuen (Saal VIII, Nr. 42—43), mit der Jahreszahl 1368 und 1370 bezeichnet, welche in ihrer gotischen Strenge jenem Kunstzentrum anzugehören scheinen, aus dem Quercia entsprungen ist. Aus derselben Zeit, vielleicht etwas früher, ist auch die majestätische Statue des Erzengel Gabriel (Nr. 13), welcher der sich leise verneigenden Jungfrau (Nr. 14), ebenfalls eine lebensgroße Figur, die göttliche Botschaft bringt. Diese Statuen tragen noch deutlich das Gepräge von Simone Martinis Kunst an sich.

Es ist wohl anzunehmen, daß Jacopo della Quercias erste künstlerische Anleitung teilweise von seinem Vater Pietro d'Agnolo herrühren dürfte, der ein angesehener Goldschmied war. Daß aber die sienesischen Goldschmiede im 14. und 15. Jahrhundert Ausgezeichnetes geleistet haben, wird uns besonders durch diese Ausstellungen klargelegt. In dem mystischen Helldunkel der Palastkapelle, wo Fresken von Taddeo Bartolo, Szenen aus dem Leben der Jungfrau Maria schildern, und eines der anmutigsten Madonnenbilder Sodomas über dem Altare hängt, sind in einer von elektrischem Licht beleuchteten Vitrine, die sonst schwer zugänglichen Reliquienschreine von San Galgano, San Giovanni, San Bernardino, San Savinso usw. ausgestellt. Von Ugolino da Vieri, demselben, der das Tabernakel des S.S. Corporale in der Kathedrale von Orvieto geschaffen hat, und um 1326 tätig war, ist das vollendete Reliquiarium von S. Savino das er in Gemeinschaft mit Viva di Lando, eines anderen sienesischen Goldschmiedes, gearbeitet haben soll. Im architektonischen Aufbau verrät es ein überaus feines Verständnis für die gotischen Linien und ist ebenso wie sein Meisterwerk in Orvieto mit kostbaren Emailarbeiten geschmückt. Die Urne, welche den Arm des Johannes des Täufers verwahren soll, ist das Werk des Sienesen Antonio Francesco, dessen Tätigkeit in die Mitte des 15. Jahrhunderts fällt. Dem Lando di Pietro, demselben, der die eiserne Krone für Heinrich VII. geschaffen hat, und der Urheber jener Domruinen war, die heute noch neben der Kathedrale in Siena allgemeine Bewunderung erregen, wird der Reliquienschrein von San Galgano zugeschrieben, eine Arbeit von größter Feinheit und Mannigfaltigkeit, die ursprünglich zum Kirchenschatz der Abteikirche von S. Galgano gehörte.

Überhaupt scheinen die Kirchen und Klöster mit rühmlicher Bereitwilligkeit ihre Schätze für die Ausstellung in Siena zur Verfügung gestellt zu haben. Neben einem Prozessionskreuz aus Val di Chiano, das mit Edelsteinen und künstlich auf Pergament ausgeführten Miniaturen geschmückt ist, sind sogar die goldenen Rosen ausgestellt, welche einst die sienesischen Päpste Pius II. und Alexander VII. ihrer Vaterstadt verehrten. Bemerkenswert ist der Stammbaum Jesse in vergoldeter Bronze mit Korallen und Emailschmuck geziert (Saal V, Nr. 17), ein mehr grandioses als kunstvolles Werk, das auf Gabriello di Antonio di Lorenzo da Siena zurückgeführt wird. In einer Vitrine links daneben ist ein vollständiger Altarschmuck in Bronze und Kristall mit Emailarbeit zu sehen, der von Benvenuto Cellini für die Familie Chigi gearbeitet worden sein soll. In demselben Saal, Mappamondo genannt, wo Simone Martinis Bild der Majestas links von der Fensterwand majestätisch thront, und gegenüber sein kühnes Reiterbildnis des Guidoriccio dargestellt ist, sind in großer Fülle reiche Priestergewänder, kunstvoll gestickte Taufschleier, alte Spitzen, kostbare Altaraufsätze, meist Reliquien aus alten sienesischen Adelsfamilien, ausgestellt. Daß sowohl hier als auch in der Sala della Pace nebenan, so genannt wegen Ambrogio Lorenzettis weißgekleideter Figur der Pax, davon abgesehen worden ist, Gemälde aus-



ABB. 4. SIMONE MARTINI. VERKÜNDIGUNGSMADONNA GALERIE VON ANTWERPEN

zustellen, weil es Räume sind, die in ihrem eigenen Freskenschmucke prangen, ist wohl bedacht gewesen. Sie fanden aber reichlich Platz und wohl auch besseres Licht im Stockwerk darüber.

Je mehr der Florentiner Cimabue uns zur Mythe wird, um so mehr scheint der Sienese Duccio di Buoninsegna eine deutlich ausgeprägte Künstlergestalt anzunehmen. Unter den zahlreichen hier zusammengebrachten, dem Meister zugeschriebenen Bildern kann jedoch nur eines ernstlichen Anspruch auf seine Autorschaft erheben, während die anderen, mit einigen Ausnahmen von Fälschungen, immerhin Schulbilder sind. Unverkennbare Ähnlichkeit mit dem jetzt dem Duccio zugeschriebenen Altarbild in der Rucellaikapelle in Santa Maria Novella in Florenz zeigt ein wohlerhaltenes Madonnenbild in Saal XXVI, Nr. 17. Ein anderes Heiligenbild (Nr. 20) mit einem sich zärtlich an die Madonna anschmiegenden Bambino, weist dagegen auf des Meisters spätere Zeit hin. Ein durchaus unbestrittener echter Duccio (Abb. 1) aber ist das kleine Bildchen aus der Sammlung Stroganoff (Saal XXVII, Nr. 37). Der edle Madonnenkopf scheint eng verwandt mit des Meisters Majestas im Dommuseum, während der muntere Christusknabe, der kosend nach dem Schleier seiner Mutter greift, große Analogie mit den unschuldigen Kindlein, auf seinen erzählenden Bilderserien, zeigt. Die überaus feine Ausführung dieses Werkes läßt auf die letzte Periode Duccios schließen, die als seine gotische bezeichnet wird.

Auf der Ausstellung in London sind mehrere höchst interessante Duccios zusammengebracht worden. Unter diesen wäre vorerst die Kreuzigung, im Besitz von Lord Crawford, zu nennen (B. F. A. C., Nr. 4), die wohl als das späteste uns bekannte Werk des Meisters angesehen werden dürfte. Die sorgfältige Technik zeigt einen großen Fortschritt über die vier Bilder der Bensonschen Sammlung, Szenen aus dem Leben Christi darstellend, die in dem Katalog mit Recht als zur Predella der ebenerwähnten Majestas gehörend, bezeichnet worden sind. Denn bekanntlich bestand das berühmte Dombild Duccios nicht aus zwei großen abgetrennten Flächen, so wie dasselbe jetzt zu sehen ist. Es war vielmehr eine mit Flügelbildchen und einer doppelten Reihe von Predellen geschmückte Ancona, wie sie noch heute auf einem alten Bücherdeckel im Archiv zu Siena abgebildet ist. Ein anderes höchst interessantes und bisher wenig bekanntes Bild, das dem Meister zugeschrieben wird, ist das Triptychon (B. F. A. C., Nr. 5), das in den Gemächern der Königin Viktoria in Osborne verborgen geblieben und vom Prinzen Consort im Jahre 1845 von einem Dr. Metzger erworben worden war. Leider ist es nicht frei von Übermalung, auch scheint der Goldgrund erneuert zu sein. Wir sehen die Madonna zu beiden Seiten der Kreuzigung auf kosmatischen Thronen sitzend. Sie ist von Engeln umgeben, die stark an jene von Torriti in der Abside von Santa Maria Maggiore erinnern, ein Beweis, daß die Kunst der Cosmaten in Rom, Duccio durchaus nicht fremd war. In den oberen Teilen dieses Triptychon ist links die Verkündigung und rechts der hl. Franziskus, der die Stigmata erhält, dargestellt, ein Motiv, das Duccio merkwürdigerweise sonst auf keinem seiner anderen Bilder behandelt zu haben scheint. Wir sehen hier gleichsam den römischen Einfluß der Cosmaten über die byzantinischen Traditionen, an denen Duccio sonst so sehr festhielt, triumphieren.



ABB. 5. VERKÜNDIGUNGSENGEL VON SIMONE MARTINI
GALERIE VON ANTWERPEN

Von Ugolino da Siena und Segna, Schüler Duccios, sind mehrere bemerkenswerte Bilder auf beiden Ausstellungen vorhanden. Vor allem aber ist es der größte unter ihnen, Simone Martini, der durch seine reizenden Schöpfungen unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich zieht (Abb. 4).

In erster Linie wäre von ihm die Verkündigungsmadonna aus der Sammlung Stroganoff (Saal XXVII, Nr. 38) zu nennen, die an Feinheit der Auffassung und der Farbenharmonie dem kreuztragenden Christus in der Benson-Sammlung (B. F. A. C. Nr. 22) besonders nahe kommt, der zwar dem Berna zugeschrieben wird, aber wohl eher von Simone selbst sein dürfte. Die auf einem Kissen sitzende Madonna auf dem Stroganoffschen Bilde hält ein Buch in der linken Hand, während sie mit der rechten den in knappen Falten herabwallenden Mantel zusammenhält. Die elegante Pose, die miniaturartige, sorgfältige Malerei deuten auf des Meisters französische Periode in Avignon und betonen gewissermaßen den Einfluß, den die französischen Miniaturisten auf ihn ausgeübt haben. Durch die Ausstellung der französischen Primitiven in Paris ist andererseits auch klargelegt worden, daß die Kunst Simone Martinis und seiner Schüler durchaus nicht ohne Einfluß auf die französische Malerei



ABB. 6. SIMONE MARTINI. MADONNA
SAMMLUNG STROGANOFF

des 14. Jahrhunderts geblieben ist. Einen neuen Beweis dafür liefert das Diptych (B. F. A. C. Nr. 20), Kreuzigung und Pietà darstellend; ein Bild, das wohl von einem französischen Schüler Simones herrühren dürfte. Höchst interessant und augenscheinlich ebenfalls aus des Meisters Avignonzeit ist die Kreuzigung und Kreuzabnahme zwischen einer Verkündigung (B. F. A. C. Nr. 21; Abb. 5—6), kleine Serienbilder, ursprünglich aus Dijon stammend, und jetzt im Museum zu Antwerpen, zu denen das kleine Bildchen Simones im Louvre, den Kreuzgang darstellend, ebenfalls gehören dürfte. Wir können in dieser ganz reizenden Verkündigung, wenn wir sie mit jener anderen in den Uffizien vergleichen, die Simone mit seinem Mitarbeiter Lippo Memmi im Jahre 1333 gemalt hat, als er noch unter dem Einfluß von Duccio war, des Meisters allmähliche Entwicklung verfolgen und den Eindruck nachfühlen, den die französische Kunst des Trecento mit ihren gotischen Tendenzen auf ihn ausgeübt. Besonders in dem knieenden Engel, der mit graziöser Bewegung die Lilie hält, ist ein Zug jenes feinen *Gout français* zu erkennen, der in Mäßigung und Würde seinen Ausdruck findet. Eine Schöpfung aus derselben Periode des Meisters und augenscheinlich kurz vor seinem in Avignon erfolgten Tode gemalt, ist sein signiertes und 1342 datiertes Bild aus Liverpool (B. F. A. C. Nr. 18), die Rückkehr Jesus vom Tempel darstellend, ein Bild, in dem Simone jedoch auf seine erste Periode zurückzugreifen scheint, als ob den Künstler, der bald im fremden Lande sterben sollte, noch kurz vor seinem Tode die Erinnerung an seine Heimat gefangen hielte. Lippo Memmi, sein Schwager und Mitarbeiter, der Simone augenscheinlich nicht nach Avignon begleitete, verharrte vielmehr als Simone Martini selbst, bei den alten Traditionen, so wie wir es bei seinem signierten Madonnenbild aus der Kirche dei Servi (Saal XXVIII, Nr. 10) wahrnehmen können. Er muß auch großen Anteil an den fünf Bildern Simones von Orvieto gehabt haben (Saal XXVII, Nr. 8—12), die Madonna, Maria Magdalena, Petrus, Paulus und den hl. Dominik darstellend, Bilder, die noch ganz zu des Meisters erster Periode gehören.

Pietro Lorenzetti und sein Bruder Ambrogio, welche die Kunst eines Duccio, Simone Martini und Giotto in sich aufnahmen und weiter entwickelten, sind auf der Ausstellung von Siena sowohl als von London nur mittelmäßig und meist durch Schulbilder vertreten. Bemerkenswert ist allerdings das dem Ambrogio Lorenzetti zugeschriebene Bild auf Goldgrund (B. F. A. C. Nr. 11) aus der Stroganoff-Sammlung, das in sechs Abteilungen Szenen aus dem Leben Christi: Kreuzabnahme, Pieta, Vorhölle, Auferstehung, Himmelfahrt und die Ausgießung des heiligen Geistes darstellt. Obwohl die Pietà mit der in Schmerz aufgelösten Maria Magdalena entfernt an Ambrogio Lorenzetti erinnert, so macht sich andererseits in den breiten Typen der Apostelköpfe und in den an die Kosmatenkunst erinnernden Engelsgestalten ein anderer Einfluß geltend, den wir in der Unterkirche von Santa Cecilia bei den Fresken Cavallinis suchen müssen. Die Halbfigur des Christus in den Wolken, mit dem breiten Nimbus und umringt von fünf Engeln, in der Himmelfahrt auf dem Stroganoffschen Bilde ist jedenfalls verwandt mit dem Christus auf Cavallinis Fresken und deutet somit auf einen Meister der römischen Schule, der sowohl von Simone Martini als von Lorenzetti beeinflußt war und einer jener großen unbekannten Künstler sein könnte, der in der zweiten Hälfte des Trecento in den Wölbungen der Spanischen Kapelle eine Farbenharmonie entwickelt hat, die wir nicht unähnlich auf diesem, dem Ambrogio Lorenzetti zugeschriebenen Bilde wiederfinden. Ein Bild in den Uffizien, mit der hl. Cecilie im Mittelpunkt, das früher dem Cimabue zugeschrieben wurde, aber viel eher verwandt ist mit Giottos Schule, dürfte hier vergleichsweise herbeigezogen werden. — Ein unbestrittener Ambrogio dagegen ist das leider stark übermalte aber echte Madonnenbild mit dem großäugigen Christuskind aus der Sammlung Griccioli (Saal XXVII, Nr. 28), wo das zärtliche Verhältnis zwischen dem Jesusknaben und der Mutter Gottes, das auf den frühen Ducciobildern zuerst Ausdruck fand, ganz besonders akzentuiert ist (Abb. 2). Ein ähnliches dem älteren Lorenzetti, Pietro, zugeschriebenes Madonnenbild (Saal XXVIII, Nr. 15) aus der Loeser-Sammlung verdient ebenfalls Erwähnung und betont den Typenunterschied in den Werken dieser beiden Künstler. Mit ihrem Tode riß der Verfall der sienesischen Malerschule, gefördert durch die ungünstigen politischen Verhältnisse der Stadt, in erschreckender Weise um sich. Der Mißkredit, in den



ABB. 7. SASSETTA. GEBURT DER MARIA
ALTARBILD AUS ASCIANO

die sienesische Malerschule des Quattrocento verfiel, ist hauptsächlich auf die schwachen Nachfolger des Simone Martini und der Lorenzetti, wie Bartolo di Fredi und dessen Sohn Andrea di Bartolo, Luca di Tommé, Andrea Vanni usw. zurückzuführen; ihre Werke sind ziemlich zahlreich besonders auf der Ausstellung in Siena vertreten; dagegen ist von Barna, Taddeo Bartolo und dem talentvollen Domenico Bartolo kaum etwas Echtes vorhanden. Allerdings möchte man fast diesem letzteren das Bild des predigenden hl. Bernardinus (B. F. A. C. Nr. 34) aus Liverpool zuschreiben. Die gedrungenen Gestalten im Vordergrund, die wir ganz ähnlich wieder auf seinen Hospitalfresken in Siena finden, ebenso wie die reiche Renaissancearchitektur im Hintergrund, lassen jedenfalls vielmehr auf ihn als auf Vecchietta schließen (dem es im Katalog zugeschrieben wird), der es im Gegenteil liebte, wie auf seiner Assunta in Pienza, seine Figuren in die Länge zu ziehen.

Als einer der bedeutendsten Quattrocentisten, der neuerdings besonders in Vordergrund gekommen ist, wäre Stefano Giovanni genannt Sassetta zu bezeichnen. Obwohl jetzt die Gefahr nahe liegt, daß dieser allerdings bisher nur wenig geschätzte Künstler augenblicklich fast überschätzt worden ist, so ist andererseits nicht zu leugnen, daß derselbe hauptsächlich deshalb nicht genügend anerkannt war, weil er überhaupt kaum gekannt war. Sind doch seine Werke in den meisten größeren Galerien, wie z. B. in Berlin und in Siena selbst, entweder nicht genügend, oder wie im Louvre und der National Gallery, gar nicht vertreten. Während unzählige Bilder von seinem Schüler Sano di Pietro mehrere Säle der Akademie in Siena füllen, so muß man, um die Ancona Sassettas zu sehen, nach der entfernt gelegenen Klosterkirche der Osservanza pilgern. Durch diese Ausstellungen sind nun allerdings eine Reihe interessanter Bilder und Bildchen dieses Meisters ans Tageslicht gefördert worden. In erster Linie wäre in diesem Zusammenhang sein Altarbild aus Asciano (Abb. 7) zu nennen, die Geburt Marias darstellend (Saal XXXIII, Nr. 7). Es ist dies ein Jugendwerk des Meisters, das nicht ohne einige Analogie mit der Geburt Marias von Pietro Lorenzetti in der Opera del Duome ist und auch einige Ähnlichkeit verrät mit den Bildern von Bartolo di Fredi und Paolo di Giovanni Fei in der Akademie, dasselbe Sujet darstellend. Sassetta übertrifft aber seine Vorgänger, weitaus an Anmut und Grazie der Formen. Mit erfrischender Naivität führt er uns in das Gemach der hl. Anna, um die sich ihre Gefährtinnen bemühen, während im Vordergrund das neugeborene Marienkind gebadet wird. Durch eine offene Tür im Mittelgrund sieht man eine jugendliche Mädchengestalt im reichen Brokatkleid Erfrischungen für die Wöchnerin herbeibringen, während im linken Flügelbild Joachim mit einem alten Manne das Ereignis bespricht und ein junger Knabe an der Gartentür lauscht. In dem oberen Teil der Ancona sind Szenen aus dem Leben der Jungfrau in feinem Miniaturstil ausgeführt (Abb. 8), nach welchen man ein anderes, früher dem Fra Angelico gegebenes Bild, eine Anbetung der Könige (Saal XXXV, Nr. 4), dem Sassetta zuschreiben könnte. Es unterliegt jedenfalls keinem Zweifel, daß dieser viel mit Fra Angelico gemein hat. Doch geht durch seine Bilder ein mehr weltlicher realistischer Zug als dies bei dem göttlichen Fiesole der Fall ist, und der sich besonders in diesem reizenden Bildchen der Anbetung der Magier geltend macht. Nur bei der Madonna selbst hat Sassetta den traditionellen Mantel beibehalten, während die übrigen Frauen mit pelzverbrämten Ärmeln und hohen Gürteln in der Tracht der Zeit dargestellt sind. Zierliche Pagen stehen als Waffenträger hinter dem jungen König, der mit der Krone auf dem Haupt, in kostbaren Mantel gekleidet, dem Christuskind eine Gabe darreicht. Ein Kriegsknecht macht sich mit den Rossen im Hintergrund zu schaffen, während zur Seite Windhunde ihr Spiel treiben. Wie bei einem anderen ihm zugeschriebenen Bilde in Barnard Castle (B. F. A. C.), wo die bunten Glasfenster eine ganz besondere Anziehung sind, so sind auch hier gerade die akzessorischen Teile von größter Wirkung. Außer einem Madonnenbild aus der Kathedrale von Grosseto (Saal XXXV, Nr. 11) sind auch zwei Serienbilder (Saal XXXIV, Nr. 3—4) von seiner für Borgo San Sepolcro gemalten Ancona ausgestellt, mit Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus.

Verglichen mit dem Bild in Chantilly, »das Bündnis des hl. Franziskus mit der Armut darstellend«, ist nicht zu leugnen, daß die Erhaltung dieser beiden, jetzt in der Sammlung Chalendon sich befindenden Bilder nicht befriedigend ist. Man möchte fast

behaupten, daß Sassetta hier möglicherweise mit seinem Schüler Sano di Pietro gearbeitet hat, vergleicht man sie mit des Letzteren: Traum des Hieronymus im Louvre. M. Chalendon besitzt sechs dieser Serienbilder, während ein anderes bei Comte Martel in Paris ist und das achte und bei weitem das schönste unter dem Namen von Sano di Pietro sich seit Jahren im Musée Condé in Chantilly befindet. Das Mittelstück aber, eine Madonna mit Kind, ist im Besitz von B. Berenson dem das Verdienst gehört, diese noch vor kurzem verschwunden geglaubten Ancona Sassettas, wieder identifiziert zu haben.

Ein anderer sienesischer Maler, der als Schüler Sassettas gelten dürfte und ebenfalls mehr Anerkennung verdiente, als ihm bis jetzt zuteil geworden, ist Giovanni di Paolo, von dem zahlreiche Bilder in der Akademie zu Siena und anderwärts zu finden sind. Angesichts der Tatsache, daß sich seine Tätigkeit bis in das Jahr 1482 erstreckte, wurde er bisher, besonders was seine Tafelbilder betrifft, gerade so wie Sano di Pietro, unter die *Zurückgebliebenen* gerechnet. Doch in unserer gegenwärtigen Zeit, wo das Mittelalter und die Kunst der Primitiven so viel Anziehung ausübt, ist es nicht zu verwundern, wenn neuerdings auch den sienesischen Quattrocentisten, die sich von den alten Kunsttraditionen nicht losmachen konnten, mehr Interesse entgegengebracht wird. Daß sie in den großen Vorbildern des Trecento viel mehr als in der hereinbrechenden Renaissance ihre Ideale fanden, gereicht ihnen jetzt nicht mehr wie früher zum Tadel, sondern eher zum Lobe. Ja man möchte sogar, und vielleicht nicht mit Unrecht, so weit gehen, ihnen eine vollendetere Technik zuzutrauen als sie auf ihren Bildern entwickeln, nur daß sie eine solche mit ihren retrospektiven Tendenzen nicht anwenden konnten. Nun ist es nicht zu leugnen, daß in vielen Fällen ein mystisch angehauchtes Heiligenbild den modernen Menschen wohl mehr anzieht als die klassisch aufgefaßten Madonnen der Hochrenaissance, die meist nur schöne Frauen der Zeit darstellen. So erregt z. B. Sassettas feines Madonnenbild in der Osservanza und die Madonna mit dem großäugigen Christuskind von Sano di Pietro ebendaselbst neuerdings ungeteilte Bewunderung. Auch die Verkündigung von Giovanni di Paolo in der Benson-Sammlung (B. F. A. C. Nr. 30) gehört in diese Kategorie stimmungsvoller Heiligenbilder. Trotz ungeschickter Formenbehandlung wird sie wegen ihrer Farbenpracht, der feinen Architektur, der liebevollen Darstellung von Gräsern und Blumen als ein höchst anziehendes Bild hervorgehoben. Überhaupt zeigt dieser sienesische Quattrocentist eine unbegrenzte Imagination, die ihn dermaßen mit sich fortreißt, daß seine Zeichnung öfters flüchtig erscheint. Er erzielt mit seiner ihm eigenen naiven Darstellungsart Wirkungen, die uns wie japanische Kunst anmuten, wie z. B. seine Vertreibung aus dem Paradies (Saal XXXIV, Nr. 13) und sein Sturm (Saal XXXV, Nr. 7) aus der Palmieri Nuti-Sammlung. Wir sehen ein Schiff mit gebrochenen Masten und Segeln, darauf eine schreiende Masse von furchtsamen Menschen; in den Lüften aber erscheint schon der hl. Bernardin, der die stürmenden Wellen im Handumdrehen in wogende Wiesen verwandelt hat.

Matteo di Giovanni, der produktivste, wenn nicht der bedeutendste, sienesische Quattrocentist, ist mit einem bisher nur wenig bekannten Heiligenbild (Saal XXXIV, Nr. 11) aus der Kirche Santa Eugenia vertreten (Abb. 11). Von großem Liebreiz, und nicht ohne Anflug von Realismus, ist die blondgelockte Heilige rechts von der Madonna, mit dem Perlenschmuck im Haar. Auch sein bethlehemitischer Kindermord, dem Gabriel d'Estrée[1]) so viel abzugewinnen weiß, ist unvernünftigerweise aus der Kirche San Agostino, wo das Bild in gutem Lichte zu sehen war, in den Ausstellungsraum gebracht worden, und seine Wirkung weniger vorteilhaft erscheint. Wenn je eine Tat in ihrer ganzen abstoßenden Grausamkeit geschildert worden ist, so ist es dieser Kindermord des Matteo. Mit hohnlachender Wut stürzen sich die Henkersknechte auf die zarten Kindlein und unter die schreienden Frauen, um im Totschlag zu schwelgen. Befriedigt grinsend sieht König Herodes dem schauerlichen Vorgang zu, während ein Mädchen und vier Knaben von den Säulenbogen des königlichen Palastes lachend und aufs höchste amüsiert zusehen. Nur ein Mann, der nachdenkend aus dem Bilde rechts den Beschauer fixiert, scheint der grausigen Szene entrückt

1) Gabriel d'Estrée, Sur quelques peintres de Sienne.



ABB. 8. SASSETTA. ANBETUNG DER KÖNIGE. SARACINI-SAMMLUNG

zu sein; man hat das Gefühl, daß man es hier mit einem Porträtkopf, der vielleicht auf Matteo di Giovanni selbst zu führen wäre, zu tun hat. Ebenso ließe seine hl. Barbara zwischen den musizierenden Engeln, ein anderer individualisierter Kopf, auf seiner Ancona in der Kirche San Domenico wohl auch auf ein Porträt schließen. Ob nun verglichen mit diesen der weibliche Profilkopf aus der Mondschen Sammlung in London (B. F. A. C. Nr. 4) eine gewisse Annäherung hat und somit, wie im Katalog nahe gelegt wird, von der Hand Matteos wäre, bleibt allerdings eine unbeantwortete Frage, zu deren Lösung die nötigen Anhaltspunkte nicht vorhanden sind. Ein anderes Frauenporträt (B. F. A. C. Nr. 52) wird ebendaselbst dem Girolamo di Benvenuto zugeschrieben, einem Maler, der bis ungefähr 1524 lebte und somit zwei Jahrzehnte an der Seite Sodomas in Siena war, ohne merkwürdigerweise sich von dem beherrschenden Genius dieses großen Künstlers im geringsten beeinflussen zu lassen. Wenn dieses Porträt, das übrigens stark restauriert ist, wirklich von Girolamo, dem Schüler Benvenutos, sein sollte, so hätte dieser hier vielmehr auf Simone Martini zurückgegriffen, dem es als Porträt der Laura früher zugeschrieben war. — Ein unbestrittenes Bild Girolamos ist dagegen das Lünettenbild (Saal XXIII, Nr. 12), welches die Abreise aus Avignon von Papst Gregor XI. in Begleitung der Caterina von Siena darstellt. Er sowohl als sein Vater Benvenuto liebten es, ihren Madonnen und Heiligen in reichen kostbaren Gewändern darzustellen und mochten somit jene hierarchische Kunst weitergeführt haben, die später noch in den Jesuitenkirchen so sehr florierte. Auch von Giudoccio Cozzarelli, dem talentvollen Schüler Matteos, sind auf beiden Ausstellungen beachtenswerte Werke vorhanden, darunter ein gelungenes Genrebildchen (Saal XXXIV, Nr. 34), Zisterzienser Mönche darstellend, die sich mit dem Aufbau einer gotischen Kirche befassen.


ABB 9. BACCHUSSTATUE VON FEDERIGHI

Mit diesem Giudoccio darf übrigens der Architekt und Bildhauer Giacomo Cozzarelli nicht verwechselt werden: von ihm ist die Statue des hl. Sigismund (Saal VIII, Nr. 30), ebenso die kniende Johannesfigur (Saal IX, Nr. 10), die zu der Gruppe seiner Pietà in der Osservanza gehört, aber merkwürdigerweise jetzt im Dommuseum aufbewahrt wird. Bemerkenswert sind in demselben Saal die zwei Verkündigungsstatuen (Saal VIII, Nr. 44—45) aus dem 15. Jahrhundert, die wohl auf Giovanni di Stefano, einem Neffen von Sassetta, zurückzuführen sind. Haben doch die hochgeschürzten eleganten Figuren eine auffallende Ähnlichkeit mit der dienenden Mädchengestalt, die durch die offene Tür hereintritt, in Sassettas Ancona von Asciano. Es dürften hier vergleichsweise Giovanni di Stefanos, Bronzeengel auf dem Hochaltar der Kathedrale hinzugezogen werden, sowie seine Marmorstatue des hl. Ansano in der Kapelle von San Giovanni im Dom. Von Federighi, einem sienesischen Bildhauer jener Zeit, der zuweilen die Antike sklavisch nachzuahmen wußte, wie z. B. in der kleinen Bacchusstatue aus dem Hause d'Elci (Saal II, Nr. 311) ist die höchst realistisch aufgefaßte Mosesstatue im Treppenhaus, die dermaßen individualisiert ist, daß man den Eindruck hat, man hätte es mit einem Porträt aus dem Ghetto zu tun. Bartolomeo Landi, genannt Neroccio, war Maler und Bildhauer zugleich. Von ihm ist die in Siena so beliebte Holzstatue der hl. Caterina von Siena (Saal IX, Nr. 1, Abb. 3), die verglichen mit seiner überaus klassisch aufgefaßten Marmorstatue der Caterina von Alexandrien im Dom sehr realistisch und individualisiert erscheint. Die Provenienz der bisher dem Mino da Fiesole zugeschriebenen Madonnenbüste aus der Palmieri-Nuti Sammlung wird wohl vorderhand noch eine offene Frage bleiben. Der feine, auf langem Halse sich wiegende Kopf, der sich leise zur Seite neigt, dürfte aber allerdings auf sienesischen Ursprung zurückzuführen sein, obwohl andererseits ein Anklang an Mino da Fiesole nicht zu leugnen ist. Während Neroccio als Bildhauer schon der Renaissance angehörte, so blieb er als Maler mit seinen süßlächelnden Madonnen ein noch mit den Trecentisten liebäugelnder Sienese. Er, sowie sein Mitarbeiter Francesco di Giorgio, waren Schüler des Vecchietta, der als Bildhauer unter dem Einfluß des Donatello stand, wie dies aus seiner vergoldeten Johannesstatue (Saal IX, Nr. 5) hervorgeht. Die Bilder Neroccios sind meist Kirchenbilder, Madonnen mit langgestreckten Fingern, überschlanken Hälsen und feinen Köpfchen. Eines seiner bedeutendsten Werke, das er wohl gemeinschaftlich mit Francesco di Giorgio gemalt haben mag, ist die Madonna mit dem Christkind zwischen Johannes dem Evangelisten und dem hl. Michael (Saal XXXV, Nr. 16) (Abb. 10) in schön geschnitztem, mit Grisaillen von tanzenden Putten ornamentiertem Rahmen.

Mit der Neige des 15. Jahrhunderts fand ein plötzlicher Umschwung in der sienesischen Malerei statt, durch die Erscheinung von fremden Künstlern wie Pinturricchio, Signorelli und besonders Sodoma welche durch sienesische Mäcene, die in Rom und Mailand verkehrten, herbeigezogen wurden. In der sogenannten Sala Grande della Signoria, wo die Decke mit Fresken später sienesischer Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts, wie Francesco Vanni, Salimbeni, Rustici usw. bemalt ist, sind Bilder von Fungai,





ABB. 10. MADONNENBILD VON FRANCESCO DI GIORGIO UND VERROCCHIO



ABB. 11. HEILIGENBILD VON MATTEO DI GIOVANNI AUS DER KIRCHE SANTA EUGENIA IN SIENA
Photographie von H. Burton

Matteo Balducci, Pachiorotto, Girolamo del Pacchio, Domenico Beccafumi ausgestellt, Meister, in denen der Einfluß dieser hergebrachten neuen Richtung klar hervortritt. Auch von Andrea Brescianino, einem sienesischen Maler, der besonders unter umbrischem Einfluß stand, ist ein anmutiges Madonnenbild auf der sienesischen Ausstellung vorhanden, das stark beeinflußt erscheint von dem Raffael aus dem Hause Orleans, genannt *La Madonne avec l'Enfant debout,* dasselbe, das vor einigen Jahren auf der Altmeister-Winterausstellung in London Aufsehen erregte und jetzt in der Makintosch-Sammlung ist. Sehr zahlreich sind die Werke von Beccafumi vertreten, ein Maler, der zwei Jahre lang in Rom die Antike, Raffael und Michelangelo studierte, und nach seiner Heimkehr mit Sodoma zu wetteifern versuchte. Ganz raffaelisch sind seine beiden Madonnen im Saal XXXVII, während sein hl. Michael, der den Luzifer verjagt, ein zwar farbenprächtiges, aber grotesk erscheinendes Bild ist. Girolamo del Pacchia, der begabte Mitarbeiter Sodomas, ist nicht mit seinen besten Bildern vertreten. Nennenswert ist seine Verkündigung, und eine von Putten umgebene Venus (B. F. A. C.), die stark an eine dem Sodoma zugeschriebene Frauengestalt, (eine Personifikation von Siena darstellend) erinnert. Interessant ist es, neben dieser von Sodoma inspirierten Malergruppe auch Bilder dieses Meisters selbst zu sehen, wie uns auf der Ausstellung in Siena Gelegenheit geboten wird. Von seinen zahlreichen Werken sind zwar nur wenige, und nicht die besten, ausgestellt worden. Sein »Kreuztragender Christus« (Saal XXXVII, Nr. 2) aus der Contradenkirche della Torre ist leider sehr ruiniert; auch seine »Geburt der Maria« aus der Karmelitenkirche ist in wenig gutem Zustand, vielleicht ein Grund, weshalb im Katalog diese beiden Werke des Meisters irrtümlich als Schulbilder bezeichnet worden sind. Von großer Schönheit und tiefer religiöser Stimmung ist dagegen sein »Toter Christus« zwischen zwei Engeln aus der Kirche S. Donato (Saal XXXVI, Nr. 26), eine sogenannte Testata di Bara, dazu bestimmt, den Sarg eines Toten zu schmücken. Obwohl Giov. Antonio Bazzi genannt Sodoma, Vercellese von Geburt war und der Lombardischen Schule angehörte, so war ihm doch Siena zur eigentlichen Heimat geworden; und ist es nicht zu leugnen, daß in seinen dort entstandenen Werken öfters ein entfernter Einfluß der großen sienesischen Meister des Trecento nicht nur, sondern auch des Jacopo della Quercia sich bemerkbar macht. So hat z. B. seine Caritas in Berlin eine unverkennbare Analogie mit der Freistatue der Acca Laurentia auf der Fonte Gaia; ein Umstand, der Vasaris Erzählung, »daß der junge Sodoma, als er zuerst nach Siena kam, oft müßig ging und nur darauf bedacht gewesen sei, Zeichnungen nach den Brunnenfiguren Jacopo della Quercias zu machen«, bestätigen würde. Auch zeigt seine Eva in der Vorhölle, die neben seiner Roxane wohl die anziehendste weibliche Gestalt ist, welche Sodoma geschaffen, einen nicht zu leugnenden Anklang mit der obenerwähnten Eva Quercias auf dem

Brunnenrelief. Wie groß andererseits Sodomas Einfluß auf die sienesische Malerschule des 16. Jahrhunderts war, können wir hier nicht näher erörtern; doch möchten wir in diesem Zusammenhange nur noch Balthasar Peruzzi erwähnen, der als Architekt große Berühmtheit erlangte und sowohl von Pinturricchio als besonders auch von Sodoma beeinflußt war. Sehr beachtenswert ist sein aus der Kirche San Ansano a Dofano (Saal XXXVI, Nr. 14) stammendes Madonnenbildchen mit dem stark an Bazzi anklingenden munteren Christuskinde. Es ist von vollendeter Technik und erinnert in seiner Farbenharmonie an das Porträt von Alberto Pioda Carpi in der Mondschen sammlung (B. F. A. C., Nr. 61). Der schöne architektonische Hintergrund auf diesem Bilde, mit einem, laut Inschrift, dem Gott Dionysius geweihten Tempel, deutet allerdings auf einen Meister, der wie Peruzzi mit architektonischen Linien vertraut war. Mit ihm stirbt der letzte große Künstler Sienas.

Auch an kunstindustriellen Werken bieten die sienenesischen Ausstellungen viel Bemerkenswertes. Leider erlaubt uns der Raum nicht, eingehend auf die interessanten Medaillen von Pastorino Pastorini einzugehen, die uns eine Reihe interessanter Männer und Frauen der Zeit vorführen. Auch die in Siena entstandenen Majoliken, die auf beiden Ausstellungen in schönen Exemplaren vorhanden sind und auf eine bedeutende Porzellanindustrie schließen lassen, die schon im 13. Jahrhundert ins Leben gerufen war, können wir leider nur eben erwähnen. Zum Schlusse müssen wir aber noch einige der zahlreichen Manuskripte hervorheben, welche in dem von Beccafumi-Fresken dekorierten Saal VII zusammengebracht worden sind: in erster Linie wäre eine Biblia Sacra aus dem 12. Jahrhundert zu erwähnen, mit byzantinischen Initialen und Arabesken auf Goldgrund; ferner eine Arbeit aus dem 14. Jahrhundert (Nr. 20), die besonders beachtenswert erscheint wegen der schönen Miniaturen im Stil Simone Martinis. Hochinteressant ist auch der Kodex Caleffo dell' Assunta (Nr. 29) aus dem Staatsarchiv mit seinem herrlichen Frontispice der Himmelfahrt der Maria, die in einer Mandorla, von zahlreichen Engeln umgeben, dargestellt ist; es ist dies eine überaus feine Miniatur auf Goldgrund, die überdies folgende mit gotischen Buchstaben geschriebene Signatur trägt: *Nicolavs Ser Sozzi de Senes me pinxit anno 1334* und einen Beweis liefert, daß auch die Miniaturmalerei in Siena sich zu hoher Blüte entfaltete. *LOUISE M. RICHTER.*



TEIL DER RESTAURIERTEN FONTE GAIA IN SIENA

MARGARETE BRAUMÜLLER-HAVEMANN

Seitdem Otto Eckmann, durch die Japaner angeregt, mit seinen Farbenholzschnitten exzellierte, hat sich in Deutschland eine Reihe jüngerer Kräfte mit besonderer Vorliebe diesem Zweige der graphischen Kunst zugewandt. Besonders in München kämpfen seit einigen Jahren tüchtige Künstler, an ihrer Spitze die Brüder Ernst und Hans Neumann, eifrig dafür, daß der Farbenholzschnitt als gleichberechtigtes Sammelobjekt neben die Radierung eingesetzt werde. Die Mappen der Sammler und Kabinette haben sich denn auch in letzter Zeit mehr und mehr dem Farbenholzschnitt geöffnet.

Aus der Schule von Ernst Neumann ist Margarete Braumüller-Havemann hervorgegangen. Sie ist in Mecklenburg gebürtig und hat sich zuerst im Anschauen der weiten wald- und wasserreichen Ebene ihres Heimatlandes gebildet. Seit sie sich vor einigen Jahren in München mit dem Holzschnitt beschäftigte, ist sie dieser Technik ganz ergeben und hält sie für das geeignetste Ausdrucksmittel ihrer Begabung. Wie das amüsante Blatt, das wir hier von ihr bringen, zeigt, ist der Künstlerin ein verfeinertes Farbenempfinden und eine sichere Schnittführung eigen. Neuerdings wohnt Margarete Braumüller-Havemann in Berlin und läßt sich dadurch anregen, auch kompliziertere Bilder des großstädtischen Treibens in ihre Technik zu übersetzen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

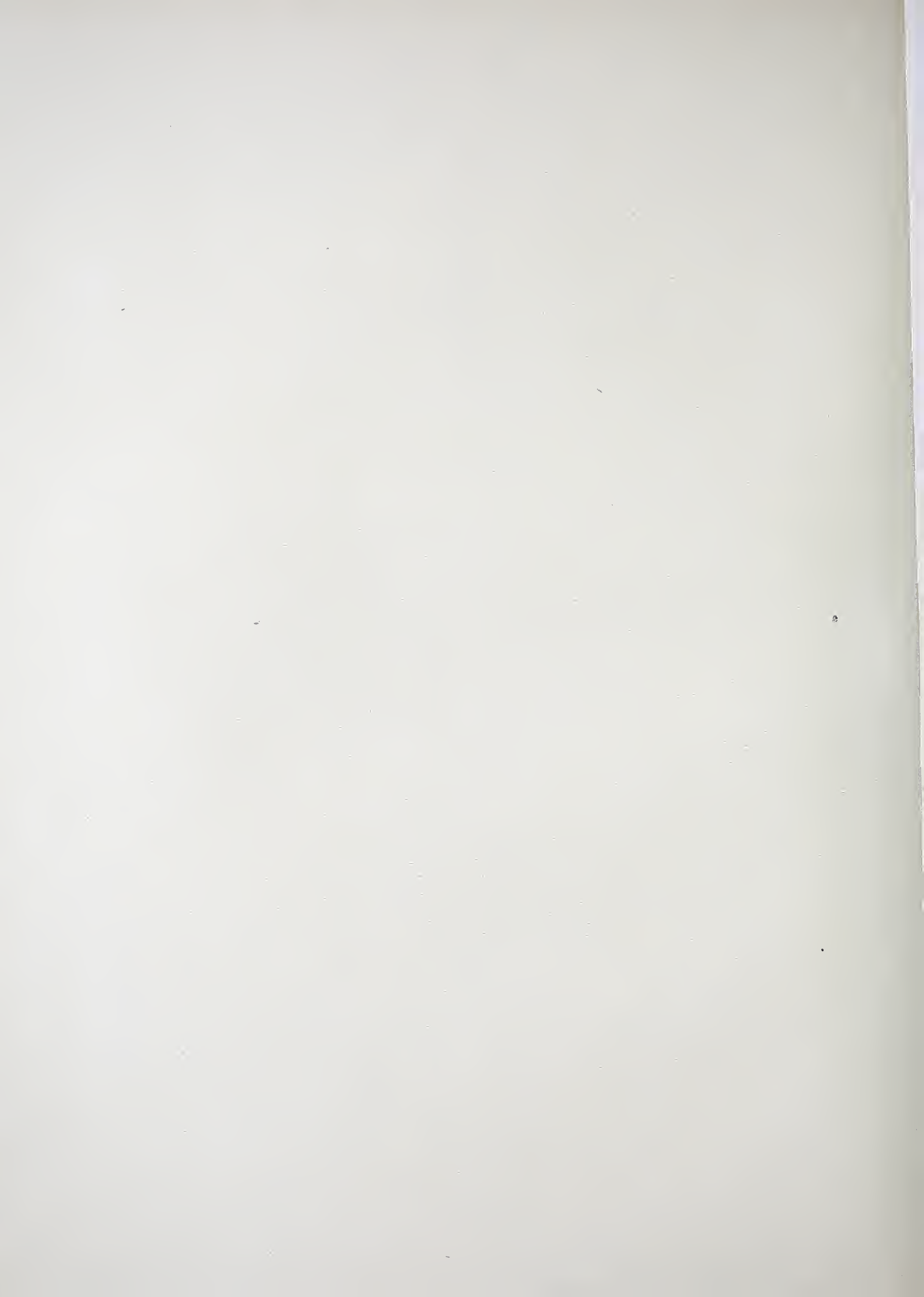


FLATTERNDE WINDELN

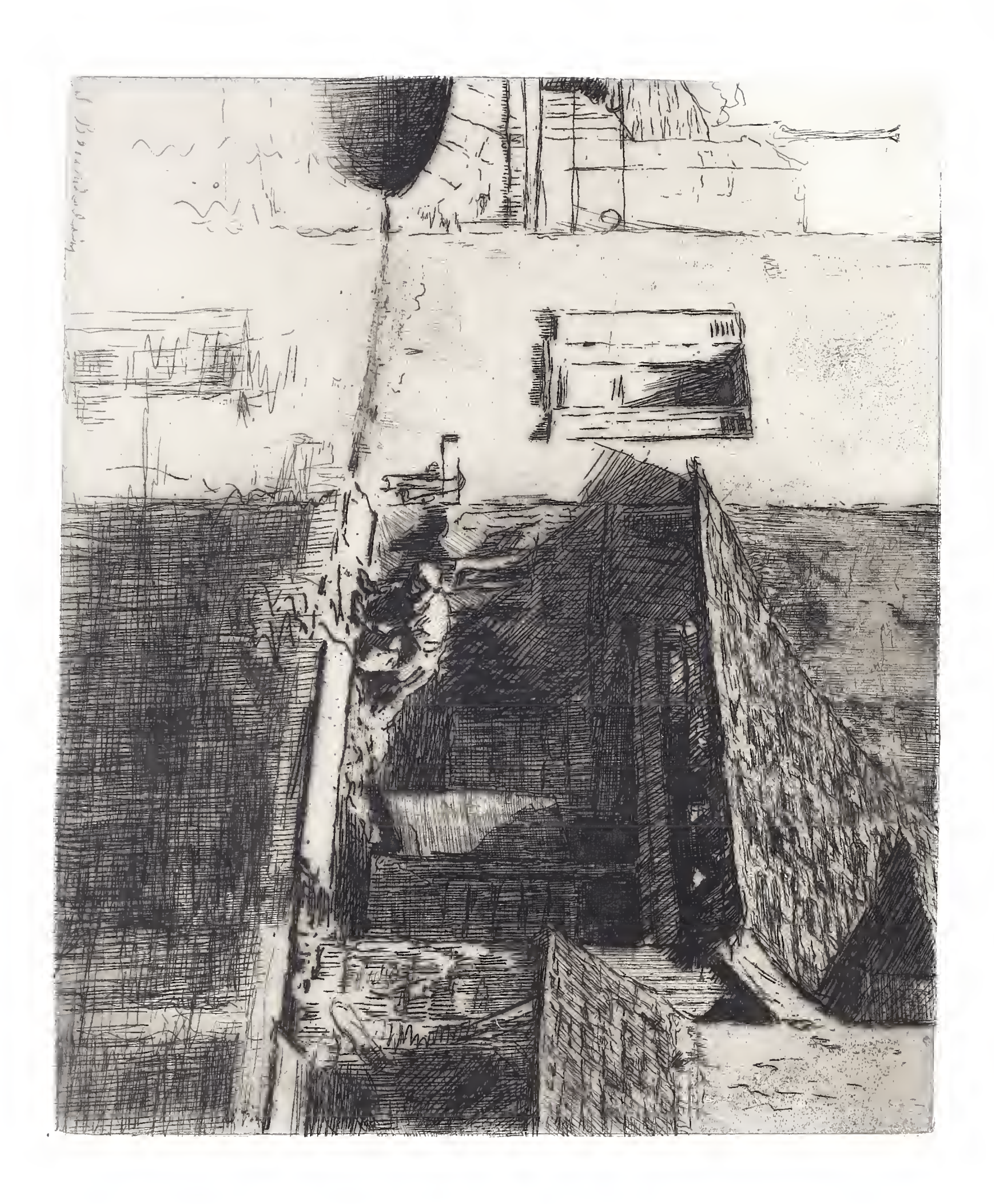
HOLZSCHNITT VON MARGARETE BRAUMÜLLER-HAVEMANN

VERLAG VON E. A. SEEMANN

LEIPZIG 1905







EIN HELDENLEBEN

ZU ANSELM FEUERBACHS 25. TODESTAGE

Von Hans Mackowsky

JULIUS ALLGEYER gehört zu der Familie der Eckermänner, von denen das Schicksal immer einen bereit zu halten scheint, wo irgend etwas Goetheartiges aufragt. Feuerbach hat sein Bildnis gemalt. Aber das weiche, etwas kraftlose Gesicht des Durchschnittkünstlers, Vollbart und halblanges Haar, ist durch eine energische Kopfwendung und einen blitzenden Seitenblick ins Pathetische gehöht, zum Feuerbachischen erhoben. Zu diesem Bilde paßt Allgeyers Leben schlecht. In der Jugend kränklich, kam er 1856 nach Rom und betrieb dort den langweilig sauberen Linienstich nach religiösen Vorlagen gleichgültiger Herkunft. In demselben Jahre lernte er Feuerbach kennen; mit ihm fand er, was von nun an seines Lebens Glück und Inhalt wurde. Gegen den Schluß seines Daseins unternahm er die Biographie Feuerbachs. Das Buch erschien 1894, doch ohne die Originalbriefe, deren Benutzung literarische Eifersucht ihm damals verwehrte. Er erlebte noch die Freude, dies Hindernis behoben zu sehen, arbeitete um, gestaltete aus, schaltete ein und wollte drucken lassen, als er starb. Nun hat Professor Neumann dies zweite Manuskript, das alles Material zur Lebensgeschichte Feuerbachs enthält, herausgegeben[1]).

Das Buch ist allerdings so wenig die Biographie Feuerbachs, wie etwa Schindler die Beethovens hat schreiben können. Allgeyer war nicht der Geist, Feuerbachs Wesen frei und groß in sich aufleben zu lassen. Ein philiströses Bedürfnis nach Reinlichkeit der Einzelheiten hinderte ihn, dem hinreißenden großen Zuge, der dieses Leben auf alle Höhen der Tragik führt, zu folgen. Auch steckt er in moralischen Vorurteilen, die ihn unversehens zum Richter machen, wo er doch nur Berichterstatter sein soll. Dem treten aber auch die Vorzüge seiner Art von Biographen gegenüber: das treue Gedächtnis, das unermüdliche Sammeln, Aufspüren, Nachforschen und über alles hinaus die weiblich leidenschaftliche Hingabe an sein Unternehmen und an seinen Helden. Das Wort »Held« steht hier mit gutem Bedacht. Je weiter Allgeyer in seiner Arbeit vorschritt, je reicher sich ihm der briefliche Nachlaß erschloß, je tiefer empfand er's: »es ist bis jetzt das reine Heldenbuch, und ich glaube, es wird's bleiben bis zu Ende. Ich muß mich augenblicklich zu den beneidenswertesten Menschen rechnen, weil mir vergönnt ist, meine bescheidenen Kräfte einer großen und schönen Sache widmen zu dürfen.«

Feuerbach selbst hat nicht gewußt, daß in Allgeyer sein Biograph schon neben ihm herging. Vielmehr hat er, nach schwerer Krankheit, von einem ernsten Blick des Todes gestreift, selbst Sorge getragen, daß sein Mitteilbares auf die Nachwelt kam. Die Frau, die den Namen seiner Mutter mehr verdient als jene »schöne stille«, welche daran starb, daß sie ihm das Leben gab, hat diese handschriftlichen Mitteilungen redigiert, mit Auszügen aus den Briefen ergänzt und wenige Jahre nach dem Tode des Stiefsohnes als sein »Vermächtnis« herausgegeben.

Manche von dorther bekannte Angaben werden jetzt aus den Briefen widerlegt. Das hat Allgeyer zu einem übertriebenen Mißtrauen gegen das Vermächtnis überhaupt verleitet. Als aber Feuerbach diese Aufzeichnungen »für seine Freunde und Schüler« schrieb, wollte er mehr die Summe seines Lebens ziehen als den Prozeß vor der Nachwelt eröffnen. Diese Seiten sollten keine Anklageschrift enthalten, und was dennoch an Bitterkeit mit hineinfloß, das hat die gütige Frau bei der Redaktion eher zu mildern als zu verschärfen gesucht; »mit den fortgesetzten Negationen werden die Gegner selbst in die Höhe gezogen und stärken sich an ihrer Gemeinsamkeit«, dachte sie. So enthält denn dies kurze Vermächtnis mehr, was er geleistet, als was ihn gehemmt hat. Es ist die Apologie eines Siegreichen mit dem immer variierten Motiv: und doch!

In Allgeyers Buch aber weht die Gewitterluft des Kampfes, der Tragik, des furchtbaren Ringens. Da sieht man den Helden in der ganzen Pracht seiner Lebensnöte, im Trotz seines Glückes und in dem Prunk seines Schmerzes, über alle Höhen und Tiefen geführt, gerissen, bis er »am skäischen Tor fallend sein Schicksal erfüllt«. Wie hieß sein Feind? Feuerbach glaubte ihn erkannt zu haben. »Was die gütige Natur mir in die Seele legte, das hat die Härte und das Unverständnis meiner Zeitgenossen in seinem Wachstum aufgehalten und verkümmert.« Kam ihm nie eine Stunde höchster innerer Klarheit, in der er diesen Irrtum einsah? War er sich im tiefsten selber zu fremd, um zu verstehen: Gott hat dich nicht geschaffen zu Pein und Lust — du selber schaffst dich selber zu Lust und Pein? »Niemand braucht ein Märtyrer zu sein«, sagt er gelegentlich, »es liegt nur im Blute«. In seinem Blute lag's von Anbeginn und von den Vorfahren her, daß er ein Märtyrer wurde, nicht der Welt, sondern seiner eigenen Natur. Dieser große Künstler vermochte nur das eine nicht: sein Leben in Schönheit zu formen. Eines gab es, die

1) Anselm Feuerbach von Julius Allgeyer. Zweite Auflage mit den Originalbriefen. Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben von Professor Dr. Karl Neumann. Berlin und Stuttgart 1904. W. Spemann. Zwei Bände.

Gegensätze in ihm zu versöhnen, einen himmlischen Bogen des Friedens über seine Höhen und Tiefen zu spannen. Feuerbach wußte wohl, was Humor ist, und viel Sehnsucht klingt durch die Worte, mit denen er es sagt. »Der Humor trägt die Seele über Abgründe hinweg und lehrt sie mit ihrem eigenen Leid spielen«. Er selbst besaß ihn nicht. Er hatte Schlagfertigkeit, muntere Laune, Geist, Witz, Sarkasmus und führte wie wenige die scharfe Klinge des Spottes; aber Humor besaß er nicht. Und deshalb wurde er ein Märtyrer, ein tragischer Held, ein großartig Untergehender. So lehren ihn seine Briefe kennen, dieser wesentlichste und edelste Bestandteil des Allgeyerschen Buches.

Ganz lückenlos liegt diese Sammlung nicht vor. Manches hat die Mutter vernichtet, niemals aus kleinlichen Gründen. So oft wirkten des Sohnes Briefe »wie Dolchstöße« und die Frau, die sich dann »arm und gedemütigt« vorkam, wollte durch Vernichten der ärgsten das Gedächtnis daran verwischen. Man hat nicht den Eindruck, daß Wesentliches unterdrückt wurde, Unersetzliches verloren ist.

Wie spiegeln diese Briefe den Menschen! »Wir sind und müssen Stimmungsmenschen sein; so kommt es, daß ich über große Verluste, die mir ferne liegen, hinwegsehen kann, während kleine Plackereien, die mir jeder Tag bringt, mir alles rauben, da ich allem nicht gerecht werden kann«. Wenn je einer, war Feuerbach Stimmungsmensch mit all den Klippen und Gefahren, den Abgründen und den Aufschwüngen solcher Naturen. Der Vater einer seiner flüchtigen Jugendlieben spöttelte über den »jungen Mann mit den Stimmungen«. Und wie dieser klare nüchterne Gelehrtenkopf nur verwöhnte Launenhaftigkeit sah, wo eine geniale Natur in Jubel oder Schluchzen ihres Reichtums Übermaß genoß, so stand der vernünftige Durchschnitt in der behäbigen Sicherheit seines gesunden Menschenverstandes dem Künstler gegenüber, immer ablehnend, teils spöttisch, teils verletzt.

Feuerbach aber war eine psychopathische Natur; sein Problematisches verliert sich ins Gebiet des geistig Krankhaften. Die Geschichte seiner Familie zeigt, daß er erblich belastet zur Welt kam. Lauter glänzende Begabungen, aber mit einem Stich ins Anormale, zu sinnlosem Jähzorn neigend, grüblerisch und menschenscheu, von einem plötzlichen Tode weggerafft oder im Wahnsinn verdämmernd.

Bei Feuerbach scheint das Selbstbewußtsein krankhaft entartet gewesen zu sein. Das schuf Konflikte, Zusammenstöße, wo er sich sehen ließ. Schon bei den ersten Schritten der Selbständigkeit glaubte Schirmer ihn mahnen zu müssen, »in gesunder, uneitler Weise weder verzagend, noch trotzend weiterzustreben«. Er duldete keinen Zwang, weder von Freunden wie Scheffel, noch von Bestellern, wie dem Grafen Schack. Aber dies gesteigerte Selbstgefühl war zugleich sein Lebensnerv, in dem seine Spannkraft beruhte. Eine solche Natur denkt nie an Flucht, an Ende, an Selbstaufgabe. Kein Seelenkundiger wird auch nur für einen Augenblick den jähen Tod Feuerbachs im Hôtel Luna zu Venedig mit Selbstmord zusammenbringen. Er starb schnell, plötzlich geknickt, wie der Großvater und ein Onkel gestorben sind.

Sein Menschlichstes, seine Eitelkeit, war nur eine Folge dieses hohen Selbstgefühles. Eine Schwäche gewiß, doch keine, die ihn unliebenswürdig macht. Seine Gestalt war klein und zierlich, sein Gang rasch und federnd, am meisten fiel der Kopf auf, wo er sich sehen ließ. Fein durchgeformt, in reiner Schärfe modelliert, mit den Maleraugen, in denen sich Beobachten und Träumen ablösen, und mit dem wundervoll dichten Haar, auf das er stolz war, und dessen Ergrauen er mit Bitterkeit empfand. Er war kein Aufsteigender, in dessen Zügen eine dumpfe Herkunft ihre Spuren noch hinterlassen hat, sondern die letzte zart und fein entwickelte Blüte eines geistigen Patriziates. Nicht für den brutalen Kampf mit der stumpfen Welt geschaffen und doch von Gottes Gnaden ihr Feind und Angreifer. Ein Apollinisches umleuchtete ihn. Nicht umsonst trug der Vater, als der Sohn zur Welt kam, das lichte Bild des vatikanischen Apollo in der Seele, über den er das schöne Buch geschrieben.

In Feuerbachs Äußerem war der Künstlertyp der Zeit mit dem »schönen Mann« vereinigt. Gefährlich für die Frauen, aber auch gefährlich für ihn selbst. Seiner Macht über Frauen war er sich wohl bewußt und freute sich ihrer. Dennoch (oder deswegen?) hat er Frauenliebe, scheu noch in ihrer Hingabe, geheimnisvoll noch in ihrer Offenbarung, nie gekostet. Der Künstler in ihm verriet ihn stets an die schöne Form, an die Gebärde der Leidenschaft. Der Mensch, schwächer in ihm entwickelt, ging leer aus. Zu Ende der sechziger Jahre, nach dem Treubruch Nannas, überkam es ihn hin und wieder mit heißer Not: »ich möchte Garten, See und eine anständige Frau; an der Seite einer guten Frau wird es besser; was sind die kleinen Plackereien des Lebens gegenüber einem einzigen freundlichen Wort zur rechten Stunde«. Es blieb ihm versagt, der Garten, der See und vor allem die anständige Frau. Und schließlich disputierte er sich das Verlangen, die Sehnsucht selber weg. »Was Heirat anbelangt, so ist das, was man in Deutschland Vermögen nennt, für mich nichts. Entweder Reichtum (allein welche Erziehung dann!) oder nichts.« Er verzichtete, aber die Leere blieb, und er litt an ihr sein Lebenlang. Nur Selbsttäuschung, der glänzende Selbstbetrug einer starken Natur war es, wenn er die Maske »großartiger Heiterkeit« anlegte. Dahinter sieht man doch die Verbitterung und den heimlichen Gram. Diese Künstlerhände waren zu zart und zu fein, um mit so schwerem Lebensleid zu spielen. Mit dem Fanatismus der Heiligen hat dieser im Innern wunde Mann den Menschen in sich getötet, »überwunden«, wie es in der Sprache der Heiligen heißt, um den Künstler ganz zu retten.

Für ihn war es keine Redensart von der »strengen, göttlichen Geliebten«, zu der er seine Kunst erhob. Wie er ihr diente, stolz und schweigsam, selig versunken und qualvoll durchbebt, in unbeirrter Treue, in nie gebeugtem Trotz, in unerschüttertem Glauben — das macht ihn groß, macht ihn nicht selten dä-

monisch. Und manchmal möchte man glauben, es sei mehr als ein holder Wahnsinn gewesen, der von ihm Besitz genommen hatte. Hausrath (Erinnerungen an Gelehrte und Künstler der badischen Heimat, S. 163) erzählt, wie den kleinen Anselm mit zwölf Jahren die erste leidenschaftliche Gemütsbewegung befallen habe vor einem Stück Papier von so beträchtlicher Größe, um einen lebensgroßen Barbarossa im Kyffhäuser darauf zu zeichnen. Das war das eine, das in ihm lag, der Zug zum Großen, zum Kolossalen. Das Lebensgroße war sein Format, und man schalt ihn anmaßend. Er konnte nicht anders und schließlich wollte er's auch nicht. Kompromisse waren nicht seine Sache. Lieber verdarb er es sich, wie mit dem Grafen Schack, dem er rund heraus erklärte, die Stoffe hätten ihr Maß in sich und nicht in der Laune des Bestellers. Werke mit lebensgroßen Figuren — Iphigenie, Gastmahl, Medea, Konzert — sind die Träger seines Ruhmes. Wenn Graf Schack sich bei Frau Feuerbach beschwert, daß ein großer Teil der für ihn gemalten Bilder »durchaus nicht so ausgefallen sei, daß sie mich zu neuen Bestellungen reizen konnten«, so hatte er vielleicht zu solcher Klage Grund, aber sein Literatengeschmack: viel Vorgang auf bescheidenem Raum war auch die Ursache, daß Feuerbach bei einigen dieser Aufträge hinter dem zurückblieb, was er leisten konnte. Werke, wie der Garten des Ariost oder die Laura in der Kirche mit vielen nur handgroßen Figuren lagen ihm nicht.

Sein Höchstes hat Feuerbach geleistet, wo es ihm gelang, einen Seelenzustand in einer Figur, die ihn ganz ausdrückt, zu konzentrieren. Iphigenie — die Sehnsucht; Medea — die Melancholie. Sparsamkeit im Figürlichen hieß das zweite Grundgesetz seines Schaffens. Nicht auf Handlung, auf das reiche, blendende Geschehen kam es ihm an, sondern auf die zwingende seelische Kraft, auf die Stimmung. Darin war er von je Meister gewesen, der »junge Mann mit den Stimmungen«. Für ihn hieß künstlerisches Schaffen Herausstellen der eigenen Empfindung. Sich selbst befreien von einer Last, von dem Zuviel eines Glückes, von der Einsamkeit des Genießens, des Schauens, Erlebens, das wollte er. Bekenntnis ablegen von innerem Reichtum, auch von innerer Not. Auf Musik und Lyrik stand sein Talent, und er glaubte Epiker und Dramatiker zu sein. Wollte er seine Produktionen einordnen in einen der landläufigen Schulbegriffe, so fand er keinen anderen als Historienmalerei. Er fühlte wohl, daß sich das nicht deckte, und so dehnte er den Begriff für seinen Zweck aus. »Die echte Historie muß in erster Linie das Epische, menschlich Große festhalten, gleichviel in welchem Kostüm sie sich bewegt. Ein geistvolles Porträt der Neuzeit in moderner Kleidung kann somit im besten Sinne des Wortes ein Historienbild genannt werden«. War es wirklich das Übelwollen der Zeitgenossen, wenn sie diese Definition ablehnten? Geschichte und Geschehen, das hing für sie eng zusammen. Aber auf Feuerbachs Bildern geschah nichts. Da war Iphigenie, statuenhaft unbewegt am Meeresufer sitzend, mit dem halbverschatteten Kopf, als zögen Sehnsucht und Schwermut über sie hin. Und das Griechenschiff? fragten die Leute. »Öd und leer das Meer.« . . . Dann kam das Gastmahl. Und sie fragten: wo ist Platon? Und weiter suchten sie nach Sokrates und zerbrachen sich den Kopf über den Lorbeergekrönten, Weißgewandeten, der so auffällig den Mittelpunkt der Komposition einnahm. Agathon? Wer ist Agathon? Man war bereit zuzuhören, aber da mußte auch einer erzählen können wie Lessing, Piloty, Makart. Aus ihrer aller Herzen kam, was Lessing früh schon von Feuerbach meinte: »Talent hat Feuerbach reichlich für zehn andere, wenn er nur endlich zur Einsicht kommen und *vernünftige Dinge* malen wollte«. Vernünftige Dinge waren Huß vor dem Scheiterhaufen, die Ermordung Wallensteins, Venedig huldigt Katharina Cornaro. In all dem konnte Feuerbach nichts sehen als das ihm verhaßte Theater. Rücksichtslos zog er zu Felde gegen die »verhängnisvolle Verwechselung der Grundprinzipien unserer Kunst, daß lebensgroße theatralisch aufgeputzte Genrebilder als Historienbilder aufgetischt werden«. Die Zeit, in der Feuerbach sein Reifstes schuf, ist in Deutschland die Periode der Verwilderung der Form zu gunsten einer überwältigenden Farbigkeit, die koloristische Reaktion auf die formale Dürre der Kartonzeichner. Sie macht sich Luft in einer barbarischen, indianerhaften Freude am Prunkenden, Glänzenden, in die Augen Funkelnden. Ihr höchster Ausdruck, nach der Seite der Vollendung wie der Entartung, ist die Kunst Richard Wagners. Aber die seelische Musik Feuerbachs hat Mozartischen Klang. Die derben Sinne und der unwählerische Geschmack Wagners fehlten Feuerbach. Ihm fehlte auch das Zupacken, Vollstopfen, das Überwältigen durch die Masse. In Wagner, wohl verstanden als Vertreter des unbewußten künstlerischen Wollens der Zeit, und Feuerbach stand Unversöhnliches im Kampfe: Brunst und Keuschheit, Willkür und Gesetz, Macht und Gewissen. Oder, um den Gegensatz kulturhistorisch zu benennen, Barbar und Hellene.

Nur einmal hat Feuerbach eine wirkliche Historie, einen im Sinne Lessings »vernünftigen Gegenstand« gemalt. Das war schon gegen das Ende seines Lebens, als ihm die Nürnberger Handelskammer auftrug, für ihren Sitzungssaal Kaiser Ludwig den Bayer darzustellen, wie er der Stadt Nürnberg Privilegien erteilt. Man muß annehmen, daß Feuerbach mit der Lösung dieser Aufgabe ein Musterbeispiel geben wollte, wie derartiges zu malen sei. Vor allem nahm er Rücksicht, das Gemälde architektonisch dem Raum einzuordnen, den es schmücken sollte. Er komponierte es als einen langen Fries und hielt alles kostümlich Realistische, alles Vorlaute der beliebten theatermäßigen Wirkung zurück. Das spezifisch Historische des Ereignisses mit seiner begrenzten lokalgeschichtlichen Bedeutung sollte nach des Künstlers Absicht in dem typischen Vorgang einer feierlichen Huldigung ganz untergehen. Die Figuren, zu Repräsentanten gehöht und verallgemeinert, stehen in gedämpfter Farbigkeit gegen den matten Goldton des Hintergrundes. Nur die Burg von Nürnberg weist an

Stelle der sonst breit geschilderten landschaftlichen Szenerie in einer symbolischen Art auf den »Ort der Handlung« hin. Alle Bewegung ist maßvoll und edel: ein hoheitsvolles Thronen, ein feierlich huldigendes Heranschreiten. Keine kostümgeschichtliche Belesenheit macht sich breit, die Figuren sind nicht die Träger kostbarer Stoffe, sondern der verschieden gestaltete Ausdruck einer festlich hohen Stimmung. Auch der Humor in dem Dickbauch vom Bäckermeister zerreißt nicht mit breitem Grinsen die getragen hinschwebenden Feierklänge, wie etwa Wagner mit der grotesken Albernheit der fein angelegten Figur Beckmessers sich die Festfreude des letzten Meistersingeraktes verdarb. Feuerbach durfte von Glück sagen, daß er nicht auf ungeheuchelte Ablehnung, nur auf ein eisiges Schweigen stieß. Den Deutschen liegt Repräsentation im Sinne der italienischen Kultur vor allem fern. Sie sind gegebenen Falles steif und hölzern; das Bewußtsein des gehobenen Augenblickes läßt ihren natürlichen Mangel an Haltung oft in lächerlicher Weise hervortreten. Was Feuerbach ihnen da als Festgesang vortrug, war nicht Musik für ihre Ohren; ihr patriotisches Herz schlug nur höher, wenn sie immer wieder hörten vom »Reich, das uns doch bleiben soll«.

Der kleine Hynais, Feuerbachs Schüler von Wien her, hatte es schnell heraus, weshalb man sich gegenseitig nicht verstand: »Zur Beurteilung dieser Werke gehört ein hoher Bildungsgrad, der hier nicht ist«. Die überragende Bildung — das war das dritte, was Feuerbach um den lebendigen Zusammenhang mit den Zeitgenossen brachte und damit um die Anerkennung, ohne die auch die stärkste und trotzigste Kraft allmählich erlahmt. Die Deutschen mit ihrem anmaßenden Bildungsprivilegium stehen dennoch einer wahren und tiefen Bildung immer ablehnend gegenüber. Sie vertragen es nicht, daß ihnen jemand den Unterschied zwischen Belesenheit und Wissen, zwischen Buchweisheit und geistigem Besitz demonstriert. Immer rächt sich der Bildungsphilister an dem wahrhaft Gebildeten, noch dazu wenn dieser ein Künstler ist. Ein Künstler und gebildet? da blinzelten sie mit heimlicher Bosheit. Gebildet sagten sie und gelehrt verstanden sie darunter.

Feuerbach war kein gelehrter Kopf, aber gebildet, voll von edelster Kultur und feinstem Geschmack. Poesie, bildende Kunst und Musik waren in seinem Elternhause heimisch. Als der kleine Anselm, siebenjährig, krank am Typhus lag, saß der Vater täglich eine Stunde an seinem Bett und erzählte dem Knaben »in seiner plastisch weichen Art« die Leiden des Odysseus. Die Flaxmannschen Blätter lagen dann immer auf der Bettdecke. Die Sonne Homers schien warm und begeisternd schon in seine Kindheit. Als der Vater dann von seiner späten Fahrt nach Italien melancholisch und von schwerer Erkenntnis müde »als ein ziemlich stiller Mann« heimkehrte, brachte er Gipse, Münzen und Stiche nach Michelagniolo mit, und auf den Zwölfjährigen begann nun ganz unbewußt diese edle, formvollendete und gewaltige Kunstwelt zu wirken. Daneben erklangen Mozart, Haydn, Beethoven. Der Vater hatte zwar seine Harfe mit zerrissenen Saiten für immer in eine Ecke des Studierzimmers gestellt; um so häufiger aber saß er neben der Mutter am Flügel. Frau Feuerbach war eine tief musikalische Natur; ihr Lieblingsmeister wurde später Brahms, der ihr in Verehrung ihres Sohnes sein Chorwerk über Schillers Nänie gewidmet hat. Wie oft mag sie sich mit diesen Tönen am Flügel darüber getröstet haben, »daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt«! Feuerbach selbst scheute das technische Lernen, aber sein Ohr war gebildet auch für die in Tönen sich offenbarende Formung des Schönen. Zudem besaß er einen wohlklingenden Tenor. Mit Allgeyer, Böcklin und Begas hatte er in Rom sein Gesangsquartett, das sich gern in dem alten Lokal des deutschen Künstlervereins über den rauschenden Wassermassen der Fontana Trevi hören ließ. Aber weit mehr verraten seine Bilder, daß ein Musiker in ihm lebte. Ein zartes Getön herrscht auf vielen seiner Gemälde. Der sehnsuchtsvolle Gesang einer Geige, die Vogellaute der Flöte, das Geschwirr von Guitarre und Mandoline hallt aus ihnen heraus. Und mehr als dies Äußerliche; seine Kompositionen haben ein inneres musikalisches Tempo, wobei er ein ruhig schreitendes Andante bevorzugt, das sich bis zu einem schweren Largo verlangsamen kann. Der Fluß seiner Linie hat Musik; wie oft scheint in ihr eine elegische Melodie eingefangen! Gleich musikalischen Modulationen behandelt er die Ausweichungen des Umrisses. Auch der Musiker in Feuerbach ist Anti-Wagnerianer. Sein lebendiges Formgewissen, seine Sehnsucht nach Harmonie und Heiterkeit drängte ihn zu Mozart. Musik heilte ihn, wie Shakespeare seine Helden durch Musik zu neuen Taten genesen läßt. Raffaels Cäcilie gehörte zu seinen Lieblingen. Wie sie dasteht über den zerbrochenen Instrumenten, während unerhört glückselige Klänge aus den offenen Himmeln zu ihr niedersteigen, das ergriff ihn immer aufs neue. »Es ist ein Friede in dem Bilde, den wir unruhigen Modernen weder nach außen noch nach innen erjagen können«, schreibt er an die Mutter, nachdem er wieder einmal in Bologna lange vor dem Gemälde zugebracht.

Seine Lektüre blieben die Alten, Homer, Platon, Dante, Ariost, Cervantes. Vor allem auch die Bibel. Neben ihr galt ihm der Don Quichote als ein »Buch der Bücher«. An Goethe und Skakespeare erholte er sich in Zeiten der strengen Arbeit. Wenn er ruhte oder müde war, griff er zu leichter Kost, gern zu modernen fränzösischen Romanen, deren schwächere noch die graziöse Form zu wahren wissen. Der starke bühnenwirksame Zug bei Schiller stieß ihn ab; vielleicht witterte er darin schon den Keim zu den »theatralisch aufgeputzten Genrebildern«, die seine Zeit ihm als große Historie vorsetzte. Theoretischen Schriften war er abhold; vergebens würde man bei ihm ein philosophisches Werk gesucht haben. Wenn er mit tiefer Rührung bei seinem ersten römischen Aufenthalte seines Vaters »Vatikanischen Apollo« las, so war es auch in diesem Buche neben der kindlichen Pietät die Künstlernatur, die aus seinen Seiten vertraut redete und ihm die Lektüre zu einem »stillen Glück und einer Seelenarzenei« machte.

Welches Land der Welt, wenn nicht das alte Kulturland Italien, hätte diesem reichen und tiefen Geiste Anregung und jene Abgeschiedenheit bieten können, in der allein große Werke reifen? Feuerbach war nur gehorsam dem »Gesetz, nach dem er angetreten«, als er in Rom seine Werkstätte aufschlug. Denen daheim aber schien diese Übersiedelung wie eine herausfordernd stolze Abkehr von den berechtigten Ansprüchen des Lebens, und die Entfremdung, die in siebzehn langen Jahren zwischen ihn und sein Vaterland trat, war das letzte, was die Katastrophe herbeiführte.

Ohne diese Vereinsamung in Rom aber wäre Feuerbach nie geworden, was er ist. Schon bei seinen ersten Schritten auf italienischem Boden fühlte er, daß er seines Geistes Muttererde unter den Füßen hatte. In Rom ward ihm das letzte und höchste Glück, das dem Künstler beschieden sein kann: er fand sich selbst und drang in immer erneuten Siegen über das trotzige und verzagte Menschenherz zu der »großartigen Heiterkeit« vor, die er als den Inhalt seiner Kunst gekennzeichnet hat. Nicht als die Folge eines glücklich-sanguinischen Temperaments wollte er diese Heiterkeit geschätzt sehen, sondern als Ausdruck einer schwer errungenen Ruhe. »Ruhe ist das, was den Künstler macht«, schrieb er damals. Kein Pessimismus, kein müder Verzicht lag in seiner Lebensphilosophie — »die ruhende Leidenschaft«, das war sein Ideal und seine Sehnsucht. Den Stempel dieser ruhenden Leidenschaft fand er dem Lande aufgedrückt, das er zum Wohnsitz erwählt hatte. Und aus den Werken der alten Meister sahen ihn große ruhige Künstleraugen an, deren Blick durch alle Trübungen des Daseins sieghaft durchgedrungen war.

An keinem Meister des 19. Jahrhunders hat sich die stilbildende Kraft eines langen römischen Aufenthaltes glänzender bewährt als an Feuerbach. »Wer nach Rom kommt, heißt es im Vermächtnis, und sich einbildet, Form zu haben, der wird, wenn er ein einsichtiger Mensch ist, bald finden, daß er von neuem sehen lernen muß«. Feuerbach, der als ein Gereifter mit dem sicheren Besitz der modernen Maltechnik anlangte, hat dort mit einer Willensstärke ohnegleichen umgelernt. Seine Bemühungen um die Form galten vor allem der »positiven Erscheinung« des Menschen, wie er es nannte. Von dem schönen Schein der Dinge wandte er sich bewußt ab zur Darstellung des Notwendigen. Für ihn hieß Bilden, Schaffen nichts als Auswählen des Unerläßlichen, Weglassen des Überflüssigen, Vereinfachung des komplizierten ersten Eindrucks. An der Natur und den alten Meistern schulte er sich in unermüdlichem Studium. Er hatte als Modelle die schöne römische Menschenart um sich, die noch so viel von dem animalischen Adel aller Kreatur bewahrt hat. Und er blickte hinüber zu den alten Meistern, zur Antike, zu Raffael und zu Michelagniolo, die ihm auf dem Wege zur hohen Vereinfachung der Form vorangewandelt waren. Schon sie hatten mit ruhigem Meisterauge aus der Verworrenheit der Erscheinungswelt das Ewige, Typische herausgesehen und sich an der möglichst einfachen Formulierung des künstlerischen Ausdrucks gemüht. Die moderne Malerei mit ihrem Hang zum Nebensächlichen, Anekdotischen, zum Beiwerk verlor mehr und mehr für ihn an Gültigkeit.

Auch seine Farbe vereinfachte er hier in Rom. In seiner Jugend hatte Feuerbach als einer der ersten sich die farbenreiche Palette des neuen französisch-belgischen Kolorismus zu eigen gemacht. Dann war er, schon ein fertiger Meister, noch einmal in Venedig als ein demütiger Novize bei jener »Bruderschaft der echten Farbe« eingetreten, die sich um Tizian und Veronese scharte. Nun bildete er neben der eigenen Form auch die eigene Farbengebung aus. Auch hier ging er streng auf die positive Erscheinung. Er verabscheute die rein konventionelle Farbe der modischen Historienmaler. Sein Realismus wollte das Leben im klaren Licht des Alltags, nicht in dem Rampenflimmer der Kulissen darstellen. Er verspottete die, welche selbstgefällig ihre »koloristischen Kartenhäuser« bauten. Nach ihm verlangte die Würde des historischen Vortrages Dämpfung der Farbe, um das Auge nicht abzulenken vom Wesentlichen auf Nebensächliches. Er ließ nur jene Farbigkeit gelten, die die Form rund und deutlich macht, nicht jene Aufdringlickeit, die das Gestaltete wie mit einem ungehörigen, wenn auch reizvollen Schmuck überlädt. »Kolorit, sagt er, ist das vergeistigte Spiegelbild der in der Schöpfung zerstreut umherliegenden Dinge in ihrer Gesamtheit, ihr verklärter Abglanz in einer künstlerisch begabten poetischen Seele«. Sein Kolorit sollte nur die Wirkung des seelischen Ausdrucks erhöhen, das Dichterische der Intention zu klarer Erscheinung bringen. Er meidet die glänzenden und leuchtenden Stoffe, die scharfen Schatten, die explodierenden Lichter. Die Kraft seines Kolorits liegt in der strengen Einheitlichkeit des Lokaltones, in der sanften Dunkelheit seiner Verschattungen, in dem matten Weiß und Gold, mit dem er die Lichtpartien heraushebt. Auch als Maler ist er Musiker, der die Reize der mezza voce und des con sordino meisterlich beherrscht. Man denke nur an die graue Morgenstimmung des Symposion oder an den halbverschatteten Kopf der Dresdener Madonna, dieses ohne Widerspruch schönsten Madonnenbildes der neuesten Kunst. Vielleicht, daß die Nähe der großen alten Fresken seine viel getadelte »graue Periode« herbeiführte. Mehr aber noch kam das Mißverständnis zwischen seiner Malerei und dem Publikum daher, daß niemand in Deutschland die italienische Atmosphäre kannte, in der das Licht gedämpft und wie von silbergrauen Olivenwipfeln sanft zurückgestrahlt dahingleitet.

Aus seiner immer tieferen Einsamkeit entließ Feuerbach ein Jahr ums andere seine Werke nach Deutschland, stolze und schweigsame Sendboten einer künstlerischen Herrschgewalt, die man nicht anerkennen wollte. Man fühlte nur, wie viel Selbstsicherheit und trotzige Verachtung der Mode in ihnen lebte, wie viel bewußte Abwendung von den Bestrebungen der Mitwelt. Und das verzieh die Mitwelt, die von ihren Künstlern immer umworben werden will, weder den

Werken noch ihrem Schöpfer. Man wies auf offenkundige Anlehnung an alte Meister, ohne zu bedenken, daß ein Maler, der wie Feuerbach »inwendig voller Figur« war, Anleihen nicht nötig hatte. Kunsthistorische Belesenheit blähte sich selbstgefällig vor diesen Werken auf und sah nicht, wie sehr das tatsächlich Übernommene innerlich verarbeitet und für den neuen Zweck umgestaltet war. Die akademischen Mandarinen verhöhnten die gelegentlich mit untergelaufenen Verstöße gegen Form und Proportion, während sie ihresgleichen die gefährlichsten Knochenbrüche und Gliedverrenkungen, ohne mit der Wimper zu zucken, hingehen ließen. Sie baten immer wieder Barabbam los, um Jesum zu kreuzigen. Mehr und mehr befestigte sich das Vorurteil: hier gefalle sich ein anmaßender Besserwisser in der Rolle des Hohenpriesters der monumentalen Kunst.

Was wußte man von dem Gesetz, nach dem sich Feuerbachs Produktion abspielte? Wer erfuhr etwas von der qualvollen Zeit, in der die Gedanken schliefen, und die Augen mut- und freudlos nach innen blickten, »des unbefriedigten Geistes düstre Wege zu spähn«? Irgend eine zufällige Anschauung brachte dann den lange getragenen künstlerischen Stoff zur Klärung. »Alle meine Werke sind aus der Verschmelzung irgend einer seelischen Veranlassung mit einer zufälligen Anschauung entstanden« gesteht Feuerbach selbst. Das Entscheidende war aber immer der unerwartete Eindruck. Eine Frau vom Lande, auf den Stufen der Peterskirche gefunden, erweckte ihm die Pietà; der scharf von hinten beleuchtete Kahlkopf eines einsam zechenden Alten rückte die Welt des platonischen Gastmahls ihm in die Phantasie. Nun entstand die erste Skizze, fast immer frisch, hinreißend, mit dem Reiz verheißungsvoller Größe, der Skizzen aus Meisterhand eigen zu sein pflegt. Dann folgte das mühsame Studium nach der Natur, am Modell. Schnell füllten sich Mappen mit großen Zeichnungen. In einem Sturm von Leidenschaft ging es schließlich an die Ausführung, wobei das Modell vor der inneren, in so viel Studien gewonnenen Anschauung zurücktrat. Ein Arbeitsfieber, eine furia kam über den Meister, deren Reflex in den Briefen beängstigt. »Ich bin halb toll vor Müdigkeit« — »es geht rasend brillant« — »ich war die letzten Tage unwohl, faule Todesgedanken und Weinen vor Anstrengung«. Hinzu kam, um die seelische Spannung zu mehren, daß Feuerbachs Phantasie, wie man das auch von Beethoven weiß, sich in einem merkwürdigen Parallelismus künstlerischer Konzeptionen erging. Während das Gastmahl entstand mit seinem tief nachdenklichen und heiter erregten Gruppenspiel, wogte auch schon die Amazonenschlacht in seinem Gemüt; mit der am düster aufrauschenden Meere trauernden Medea entstand als Gegensatz das bukolisch heitere Parisurteil. Man merkt die Leidenschaft des Miterlebens ebenso sehr wie die Augenblicke der Ermattung, in der sich der fieberhafte Schaffenstrieb nicht die notwendige Ruhe gönnte. Dann erlahmt die Vorstellungskraft und die Erinnerungsbilder werden nicht mehr in voller Schärfe und Deutlichkeit wahrgenommen.

Hier hätte eine Freundeshand den Ermüdeten aus der überhitzten Atmosphäre der Werkstatt herausleiten, ein Freundesauge ihm den bösen Blick leihen müssen, mit dem jeder Meister einmal sein geliebtes Werk bedrohen muß. Aber Freunde hatte Feuerbach nicht, und wenn er sie hatte, verstand er nicht sie zu halten. Nicht daß er ungesellig gewesen wäre, aber die fromme Tasse Tee der Freundschaft ersetzte ihm nicht den Trank, nach dem er uneingestandenermaßen lechzte. Sein Selbstgefühl verlangte Unterordnung; wo er sie nicht fand, wandte er sich ab; wo er sie fand, machte sein Interesse bald der Gleichgültigkeit Platz. Nur Frauen haben in seinem Leben eine Rolle gespielt. Er brauchte weibliche Hingabe, die beruhigende Nähe eines Herzens, das ihn verstand. Ausruhen und Vergessen suchte er, nicht Beunruhigung durch Hinweis und Vorwurf.

Wie sein Atelier für jeden Besuch fest verschlossen blieb, so hat er bald auch die Besuche bei Kollegen eingestellt. Es verdroß ihn, wenn er Mittelmäßiges sah, machte ihn verwirrt, stieß er auf Bedeutendes wie einmal bei Böcklin. Auch bei seinen jährlichen Reisen in die Heimat nahm er von zeitgenössischer Kunst wenig Notiz. Trotzdem hatte er ein lebhaftes Gefühl für alles Echte und Ursprüngliche, auch wenn es seiner Richtung schnurstracks zuwiderlief. Schwind z. B: hielt er »für den ersten und bloß weil er das Herz bewegt mit seinen Sachen. Ich kann lernen von ihm, wie man heiter bleibt und gesund«.

Aber er hat es nicht gelernt. Die Einsamkeit fraß an ihm und brachte ihm ihre bösen Wunden, eine nach der anderen, bei: Überschätzung des eigenen Ichs, Verletzbarkeit, Selbstqual und Mißtrauen. Mit einem Mal fühlte er's, wie er's nicht mehr aushalten könne »ganz allein mit meinem immer schaffenden Kopfe«, er vermißte »Menschen, die lehrreich sind und befruchtend«. »Das ewige Zehren an großen Ideen, ohne als Mensch mit Menschen heiter leben zu können, wird nachgerade aufreibend.« In seinem schmucklosen Studio vor den großen unverkauften Bildern brachte er trübe Stunden hin in brütender Melancholie:

Nun sitz' ich still allein, von einer
Stunde zur anderen, und Gestalten
Aus Lieb' und Leid der helleren Tage schafft,
Zur eignen Freude, nun mein Gedanke sich,
Und ferne lausch' ich hin, ob nicht ein
Freundlicher Retter vielleicht mir komme.

Da tat das Schicksal seinen Meisterstreich und half ihm heraus aus der Versunkenheit ins eigene Ich, aber nur, um schließlich das Leben selbst zu rächen an dem, der ihm so lange stolz den Rücken gewandt hatte. Mit der Berufung an die Akademie nach Wien setzt die Katastrophe ein.

. . . Ein Mann — so hat es ein Dichter einmal erzählt — trug Liebe zu einem Weibe. Und als die Stunde kam, da er mit heißem Atem diese Liebe gestand, fing das Weib an zu lachen, zuerst in silbernen Tönen, überrascht und geschmeichelt, dann ausgelassen

und toll aus Freude an diesen kecken, gesunden Lauten, die sich überschlugen, zuletzt rasend und herzlos, in gurgelnden, halberstickten Schreien, boshaft und quälend, bis der Mann sich das Leben nahm zu den Füßen des lachenden Weibes. . . .

So ging es Feuerbach mit Wien. Dies kichernde, tändelnde, lachende, oberflächliche Wien nahm ihm den Glauben an den Ernst der Kunst. Dies Wien, wie es sich in übermütig gesunder Sinnenlust seinem großen Verführer Makart an den Hals warf, machte ihn irre an den Idealen, denen er in Einsamkeit und Schmerzen treu nachgehangen hatte. Feuerbach stutzte, prüfte und verglich — da feierte alles, was er gemieden und verachtet hatte, den Sieg: die übertriebene Größe, die konventionelle Form, die Schminke und die Sentimentalität des Theaters. Erschüttert liest man die Worte seiner Selbstkritik: »in meiner Kunst war ich bis jetzt zu einfach, weil ich nicht glaubte mit Seidenmagazinen konkurrieren zu müssen; einer prunkhaften glücklichen Zusammenstellung der mnanigfachsten Stoffe der Welt ist schwer *mit meinen Gegenständen* stand zu halten.« War *das* das Leben, so hatte er es mißverstanden von Grund aus; wenn *das* der Menschen Sehnen stillte, was konnte er ihnen bringen! Diese Wunde war nicht zu heilen, nicht mit der treuen Anhänglichkeit einiger Schüler, nicht mit dem Vertrauensvotum der vorgesetzten Behörde. Den großen Deckenbildern für die Aula der neuen Wiener Kunstakademie sieht man den Zwiespalt des Künstlers an. Er neigt in ihnen zu größerer Farbigkeit und zu einer gefälligeren Formengebung. Aber Wien lachte, lachte »vom Professor bis zum Hausknecht«. Noch in seine italienische Zurückgezogenheit klang dies tolle, verletzende Lachen. Der Adel und die Zurückhaltung seiner Natur kämpften mit seinem Zorn. Und er schreit ihn hinaus in die geängstigten Ohren der Mutter mit den einzigen unedlen Worten, die man bei ihm finden kann. »Wenn ich an die großen Wiener Bilder denke, dann faßt mich namenloser Grimm, und es wird und wird sich rächen, das glaube mir, wenn es zu spät ist«.

Wien, wo, wie Lützow sagte, »lauter Weiber« sind, hatte ihm das eine für immer genommen, ohne das er nicht schaffen konnte: Stimmung. Er hat sie auch in Italien nicht wiedergefunden, wie er sie vordem besaß. Rom wollte er nicht wiedersehen; das drückte mit seinem Ernst und seinen Erinnerungen auf ihn. Auch aus Venedig, das ihn vor zwanzig Jahren mit seiner Grazie bezaubert hatte, trieb es ihn mit heimlicher Sehnsucht fort. »Landschaft mit viel Vieh und wenig Menschen, das ist das wahre Leben, da stirbt man dann ohne Konflikte, die das Leben verbittern und nach denen kein Hahn kräht, wenn man tot ist«. Die Mutter litt seine Qual mit. »Anselm dauert mich in seiner stummen Resignation, daß mir fast das Herz bricht«. Ihn verlangte nach Einsamkeit, wo er nur die Sonne zur Freundin hätte. »Der Anlauf zum neuen Leben muß jetzt von außen kommen; Werke sind genug da«. Eine Insel im Lago d'Iseo ward ihm zum Kauf angeboten; er spielte mit dem Gedanken dort zu sterben und dichtete sich eine ironisch manierierte Grabschrift. Ein paar Monate später betteten sie ihn wenige Schritte von Albrecht Dürer auf dem alten Johanniskirchhof in Nürnberg. . . . »O, wie wird mich nach der Sonnen frieren!« . . .

Denselben Kampf, den Feuerbach in Rom durchhielt, bestanden dicht neben ihm zwei andere, von denen er wohl gewußt hat: Hans von Marées und Arnold Böcklin. Jeder erlebt schließlich den Triumph oder die Tragödie seines Körpers. Der robuste Böcklin allein ist Sieger geblieben in dem Kampf mit der Trivialität des Alltags, in dem die beiden anderen, schwächer gearteten unterlagen. Wie das Gutachten des Klinikers klingt, was Billroth einem Freunde schrieb, als er das Vermächtnis Feuerbachs gelesen: »Hätte dieser Geist und dieses Talent in einem kräftigeren Körper gesteckt!«

Feuerbachs Kunst mit ihrem großartigen Ernst kann nie volkstümlich werden. Einen kleinen Kreis Auserwählter wird sie dafür um so tiefer beglücken, je länger sie wirksam ist. Von ihr darf man sagen, was Feuerbach von Raffaels Cäcilie geschrieben: »Das ist Kunst; man wird selbst edler, wenn man es ansieht«. Die Menge wird stets mit blöden Sinnen vor den großen Leinwanden stehen. Auch darin trog ihn die innere Stimme, als sie ihn prophezeien ließ: »Und später, wenn der launenhafte, leicht erregbare, zaghafte Mensch nicht mehr ist, dann steht eben die Malerseele rein da und niemand wird fragen, wie hat er gelebt und gerungen, sondern — was hat er gemacht«.

Für die Menge ist sein Andenken gerettet durch seine menschlichen Dokumente, seine Briefe, deren prachtvolles Deutsch so rein die Stimmung des Augenblicks vermittelt. Hier wird man ihn als einen Bruder im Leiden und Irren erkennen, als einen wahrhaft modernen Geist, der im Kampfe mit der inneren Unruhe sein Leben verzehrt hat. Die Großartigkeit seines Wollens wird erschüttern und zur Verehrung hinreißen, wen die feierliche Unnahbarkeit des Geleisteten kühl läßt. Für viele wird es ein Trost sein, zu wissen, »wie er gelebt hat und gerungen«, um das höchste zu erlangen, was der moderne Pessimismus dem Menschen zuerkennt: einen heroischen Lebenslauf.



LILJEFORS. DER JÄGER — SAMML. DES PRINZEN KARL, STOCKHOLM

BRUNO LILJEFORS

VON TOR HEDBERG IN STOCKHOLM

BRUNO LILJEFORS' Großvater, der den jetzt so berühmten Namen annahm, war ein Bauer, der Vater, Anders Liljefors, ein Kaufmann in Upsala. Die Familie der Mutter — sie war die Tochter des seiner Zeit angesehenen Steinmetzen Lindbäck — hat wallonisches Blut in den Adern. Der Großvater soll ein eifriger und sicherer Jäger vom alten Schlage gewesen sein — dagegen bestand des Vaters einzige Verbindung mit dem Jagdsport darin, daß er einen Pulverhandel betrieb. Aber er besaß eine künstlerische und mechanische Begabung und war ein leidenschaftlicher Bewunderer Tegnérs, den er täglich zu zitieren pflegte. Er war ein ungewöhnlich starker Mann und erreichte ein Alter von fast 80 Jahren.

Bruno, der älteste von vier Brüdern, von denen auch der Musiker sich einen Namen gemacht hat, wurde am 14. Mai 1860 geboren. Bis zu seinem zehnten Jahre war er sehr kränklich, wurde aber nachher immer frischer und stärker — wozu sein Leben in freier Luft natürlich in hohem Grade beitrug. Denn schon frühzeitig äußerten sich bei ihm die Eigenschaften, die später für sein Leben entscheidend wurden: Natursinn und Künstlertrieb. Zu kritzeln und im Walde herumzustreifen — das waren seine Lieblingsbeschäftigungen. Im Alter von fünf bis zehn Jahren zeichnete und malte er ein Meer im Sturm, Schiffbrüche und Helden aus der griechischen Geschichte. Das Meer, das er damals nie gesehen, hat ihn später ganz gewonnen — die griechischen Helden, glaube ich, hat er aufgegeben. Das erstemal, als er ein Tier im Walde sah, wurde er — wie er mir selbst erzählt hat — völlig verhext; ebenso als er ein Vogelnest zu sehen bekam. Besonders reizten ihn Vögel, die fleckig waren und sogenannte schützende Ähnlichkeit hatten. Als ein eigenartiger Zug sei hier erwähnt, daß er, der werdende große Nimrod, lange Zeit die größte Angst vor dem Schießen hatte, so daß er nicht einmal in der Nähe zu stehen wagte, wenn ein anderer schoß. Jedoch nach und nach und durch eifrige Selbsterziehung glückte es ihm, diese Schwäche zu überwinden. Seine Waffen waren deshalb lange Zeit der Flitzbogen oder ganz einfach der geworfene Stein — keines von beiden zu verachten, sobald sie von einer geübten und festen Hand geführt werden. Eine seiner stolzesten Erinnerungen ist es, daß er einst als Knabe mit nicht weniger als sechs Vögeln heimkehrte, die er mit Steinwürfen erlegt hatte.

Indessen nahm die Schule seine Zeit in Anspruch. Er besuchte — mit welchem Interesse sei dahingestellt — die Kathedralschule zu Upsala, jedoch nur bis zur siebenten Klasse. Sein Abiturium machte er



JUNGE MÖVEN. GEMÄLDE VON BRUNO LILJEFORS

STOCKHOLM. SAMMLUNG THIEL



nie. Von der Schule ging er zur Kunstakademie in Stockholm über, wo er drei Jahre, 1879 bis 1882, verblieb. Georg Nordensvan berichtet in seiner vortrefflichen Arbeit, »Schwedische Kunst im 19. Jahrhundert«, daß er gemeinsam mit einigen anderen Kameraden wegen der vernachlässigten Studien von der Akademie gejagt wurde. Dies soll jedoch nicht der Fall gewesen sein; er ging nach erteilter Verwarnung freiwillig ab, da er es ziemlich sinnlos fand, daß er noch ein Jahr — das dritte — in der »Antike« zubringen sollte. Und darin muß man ihm wohl Recht geben. Einer im Jahre 1882—83 unternommenen Reise nach Bayern, Italien und Frankreich, während deren er unter anderem einige Monate bei dem Tiermaler Prof. C. F. Deyker in Düsseldorf studierte, schreibt er selbst keine größere Bedeutung für seine künstlerische Entwickelung zu. Es würde auch schwer halten, in seiner künstlerischen Produktion, auch der zeitigsten, eine direkte Schulbildung zu entdecken. Am stärksten beeinflußt scheint er in seinen früheren Erzeugnissen von der japanischen Kunst. In der Wahl des Stoffes, der Begrenzung auf ein kleines, intim aufgefaßtes und wiedergegebenes »Winkelchen« der Natur, und in der lebensvollen, den Bewegungsmoment meisterhaft festhaltenden Zeichnung findet man oft eine verblüffende Ähnlichkeit. Ein direktes, eindringendes Studium der japanischen Kunst liegt diesem Umstande jedoch nicht zugrunde. Gleich so vielen anderen Künstlern der Gegenwart erfuhr er den Einfluß einer geistigen Strömung. Die Atmosphäre war damals sozusagen mit japanischem Kunstsamen erfüllt; wo er gutes Erdreich fand, drang er ein, wuchs und schoß in die Höhe. Liljefors studierte die Natur mit demselben Interesse und zu demselben Zweck wie die japanische Kunst, und er kam zu dem ungefähr gleichen Resultat. Wie tiefliegend sein Interesse besonders für die Wiedergabe der Bewegung war, geht unter anderen aus seinen vorzüglichen Karikaturzeichnungen hervor, die, streng genommen, nichts weiter sind als Bewegungsstudien.

Während der letzten zwanzig Jahre ist er ununterbrochen in seiner Heimat auf dem Lande ansässig gewesen, zuerst in Qvarnbo in der Nähe von Upsala, dann in verschiedenen Orten der östlichen Schären.

Es ist eine Art Pionierleben, das er führt, umgeben von seiner Familie, seinen Hunden, seinen zahmen und wilden Tieren, seine Zeit teilend zwischen dem Walde, der See und dem Atelier, unermüdlich wo er auch ist. Was er als Jäger und Naturkenner gilt, davon sprechen seine Jagdkameraden mit Verehrung und Bewunderung. Meine Aufgabe ist, zu schildern, was er als Künstler war und ist.

Er ist auch hier ein Pionier. Wenn ich mit der Erziehung der Jugend etwas zu tun hätte und die Macht und Mittel besäße, meine Pläne auszuführen, würde ich ein Liljeforsmuseum begründen. Ich würde es jetzt tun, ohne des Künstlers Tod, Begräbnis und Wiederauferstehung in der Kunstgeschichte abzuwarten, und nachdem ich möglichst viele seiner älteren und neueren Arbeiten gesammelt, würde ich in ruhigem Vertrauen auch für seine werdende Produktion Platz lassen, und zwar einen ordentlichen Raum. Dort würde ich dann die Jugend hinlocken — auch die Jugend, deren Haar zu ergrauen beginnt — ich würde sie sogar bitten, Aug' und Sinn zu öffnen und sie nachher allein lassen mit ihrem Kameraden und Lehrer, dem unermüdlichen Schilderer, Kundschafter und Erzähler von Wald und Feld und Luft und Wasser. Nirgends würde sie sich besser zweierlei Dinge aneignen können, die imstande sind, Licht über das Leben zu verbreiten: Liebe zur und Verständnis für die Natur, Liebe zur und Verständnis für die Kunst.

Sie würde dort den Gang seiner ganzen Entwickelung verfolgen können: von der einfachen direkten Naturbeobachtung zu einem immer größeren und reicheren Naturgefühl, von der Lebensanschauung des abenteuerlustigen Knaben oder Jägers bis zu der des phantasievollen Künstlers. Er würde sie erst durch seine echte strahlende Freiluftnatur, seine Freiheit von jeder Weichlichkeit, jeder Gefühlsduselei, seinem Reichtum an Beobachtungen und seinem Interesse für Ereignisse gewinnen. Er zeigt nicht nur die Natur in dieser oder jener Stimmung, sondern was sich in der Natur ereignet und geschieht; all die Dramen oder Wunder, die sich in der Tierwelt abspielen, die unsere Wälder, Haine und Wiesen noch erfüllen. Seine Künstlerschaft hat in dieser Periode gerade viel von der Knabenart an sich: Er streift weit umher, aber er sieht selten weite Horizonte: einige Stämme oder ab und zu auch bloß einige Zweige, ein Stück Feld, ein Waldesdickicht oder ein Schilfbüschel, und innerhalb dieses kleinen Gebietes ein Ereignis, es mag noch so unbedeutend sein, wenn es nur Leben und Bewegung in das Bild bringt. Er malt fast niemals seine Tiere in der Ruhe; was er mit Vorliebe sieht und wiedergibt, das ist ihre Bewegung, und das Charakteristische in der Bewegung. Dies erfaßt sein Blick und bewahrt sein Gedächtnis mit außerordentlicher Sicherheit, und er zeichnet den Flug, den Sprung, oder die vorbereitende Muskelspannung so lebhaft wie ein japanischer Meister. Das ist seine japanische und realistische Periode, japanisch in der Auffassung und Wiedergabe, realistisch in dem genauen, sogar minutiösen Studium der Details.

Dann kommt eine Serie von Bildern, in denen er die Freuden und die Spannung der Jagd, deren frische Wildnispoesie schildert. Der Horizont erweitert sich, das kleine Stückchen Feld breitet sich zur offenen Ebene, aus dem Gebüsch wird ein großer Wald, das Schilfbüschel entwickelt sich zu binsenbestandenen Seeufern. Die Details werden nicht mehr so genau wiedergegeben, aber was aufgenommen wird, ist mit dem geschärften Sinn des Jägers gesehen. Die Natur ist so aufgefaßt, wie sie sich dem Jäger zeigt, wenn er in der Erwartung der Beute und schußbereit dasteht. Das Sausen des Windes im Baumgeäst, das wechselnde Spiel von Sonne und Schatten, der Geruch des Feldes nach Moos und Feuchtigkeit — alles, was seine Umgebung an Form und Farbe, an Stille und Bewegung aufzuweisen hat, ist in seinem Bewußtsein gegenwärtig, ohne daß er jedoch irgendwie darauf acht gibt; es erscheint ihm nur als der

sichtbare und hörbare Ausdruck für das intensive Lustgefühl, das seine Seele erfüllt.

Und dann wieder kam der Tag, da alles, was er während dieses langjährigen intimen Umganges mit der Natur für seine Phantasie und sein Bewußtsein aufgespeichert hatte, sich ihm zu großen Bildern und Visionen formte. Da hat er die Büchse beiseite gelegt und hat statt dessen geträumt und gedacht. In das tiefste Waldesdunkel ist er gegangen und hat dort Aug' in Aug' dem Uhu gegenübergestanden, wie er auf seinem Felsblock sitzt, in seinem dunklen, flaumigen Gewande, unbeweglich, mit seinen gelben lichtscheuen Augen vor sich hinstarrt, ein Bild des Schreckens und des Zaubers der Einsamkeit. Oder er hat ihn als den Dämon der Raubsucht geschildert, schnell, stumm und fürchterlich wie das Verhängnis selbst, seine Beute mit unbändiger Begierde ergreifend, ein Sagengeschöpf des Waldes, schön und schreckenerregend.

Er hat an einem frühen Morgen die alte Tanne fern am Bergeshang aufgesucht und die Auerhahnbalz betrachtet, und er hat sich gesagt: dies ist die Liebe, die starke, ursprüngliche Liebe, die zu Kampf und Gesang, zu wunderlichen Gebärden, lächerlichen und sublimen, reizt. Er ist auf die Ebene hinausgegangen, wenn sie in der kalten Luft daliegt, an frühen Lenztagen, noch braun und hart, den Frost im Feldboden, sich in wellenförmigen Linien zum dunkeln Waldeshorizont hindehnend. Und er hat gedacht: dies ist mein Land, karg und arm, mit langen Wintern und kurzen Sommern, das Land, das ich liebe und nach dem ich mich stets zurücksehnen werde. Und das Gefühl, das ihn erfüllte, hat sich zu einem Bilde geformt, dem Bild von den wilden Schwänen, die mit ausgestreckten Hälsen, den milden Schimmer der Abendsonne auf dem weißen Federkleide, sich zu dem glänzenden Wasserspiegel herniederbeugen.

Die Separatausstellung in Stockholm 1895 war es, auf der Liljefors' Künstlerschaft sich in ihrem ganzen Umfange und Reichtum offenbarte. Unter den ausgestellten Werken fanden sich damals auch einige Bilder aus den Schären, wohin er ein paar Jahre vorher gezogen war. In den seither verflossenen Jahren hat er sich immer intimer in ihre Natur hineingelebt, und mit seiner im Herbst 1901 arrangierten Separatausstellung, derselben, die später ihre Runde durch Europa machte, hat er, wie man wohl sagen kann, die östlichen Schären der schwedischen Kunst einverleibt. Wie die äußersten Felsinseln, das starke und düstere Leben der Meeresgrenze hier geschildert werden, hatte man noch nie vorher in der schwedischen Kunst gesehen. Hier offenbarte sich in bezaubernder Weise die Fähigkeit des geborenen Künstlers, Neues zu schaffen und zu entdecken, auch wenn er auf scheinbar bekannten und gebahnten Wegen geht. Er hat in dieser Natur Farben, Beleuchtungen, Szenerien gesehen, die die Kunst bisher nicht ausgedrückt hatte. Er ist, im wörtlichen und bildlichen Sinne, wach gewesen, als wir anderen zu schlafen pflegten. Mit ihm und in ihm ist der erste unberührte Morgen gewesen, der Sonnenaufgang, der das Meer aus seinem Schlummer erweckt und es in ein Gewand von Licht kleidet, das wir nicht kennen.

Die Ausstellung von 1895 enthielt ein Bild, jetzt im Besitz des Herrn E. Thiel in Stockholm, das einen Sonnenaufgang auf dem Meere mit einer Derbheit und Frische ohnegleichen schilderte. Das Meer liegt da, safrangelb, mit blaßblauen Reflexen des Himmels auf den Wellenabhängen. Denn die Morgenbrise hat schon den Spiegel in Bewegung gebracht, und es klingt und braust um die Kämme, wo die Seevögel schlaftrunken ins Wasser hinab taumeln. Wenn man dieses Bild sieht, so ist es einem, als schlüge man selbst, schlaftrunken aber ausgeruht, frisch und froh, seine Augen zum Meere und zum Lichte auf. Und man wundert sich nicht darüber, daß das Wasser gelb ist, denn alles ist neu, als sähe man es zum erstenmale. (Unsere farbige Reproduktion vermag eine Vorstellung davon zu geben.)

Und deshalb ist es auch so groß, so einheitlich, so ursprünglich: Felsen, Himmel und Meer geschildert wie im Urgrunde ihres Daseins, mit einer Auffassung, die ich elementar nennen möchte. Typisch für diesen Fall sind die »Sägetaucher« von der Ausstellung 1901. Das Bild dieses Himmels, dieses Meeres und dieses Felsens, an dem es sich zu Schaum bricht, ist jeder Zufälligkeit entkleidet; so ist es immer gewesen, so wird es immer bleiben, es ist eine Art Unvergänglichkeit in der Erscheinung. Aber im Vordergrunde erheben sich zwei Sägetaucher und peitschen das Wasser zu Schaum mit ihren schnellen Schwingen. Es ist gleichsam ein Schrei, der sich aus der Stille erhebt, wild und ausgelassen, Jubel oder Schrecken des Augenblicks, bald wieder verklingend.

Und wie er, der Sohn der Ebene, die Schären liebt und versteht! Es befand sich ein kleines Bild auf der Ausstellung, eine direkte Naturstudie, in der Stimmung des Augenblickes gemalt, in dem Zustande gelassen wie sie war, ohne Überarbeitung oder Retusche (siehe unseren Farbendruck). Auf einem Felsen im Vordergrunde eine fast ausgewachsene junge Möwe, die stand und über den Inselsee hinausblickte. Es wehte ein scharfer und böenhafter Wind, düstere Windstöße zogen über den Wasserspiegel, der Himmel war mit zerrissenen Wolken überzogen, die magere Vegetation der Holme beugte sich unter dem Anprall des Sturmes. So herb, so hart, so arm, aber so liebevoll gesehen und wiedergegeben, so männlich und mutig. Es wurde einem warm ums Herz, wenn man es sah — das war schwedische Natur.

Und zuletzt seine »Brandungen«. Welche großartige Vereinfachung des so oft gebrauchten und mißbrauchten Motives! Hat man sich mit der mächtigen Behandlung erst richtig vertraut gemacht, dann ist es, als hätte man das Motiv nie vorher gemalt gesehen, und die vielen Leinwandstücken mit weißem Schaum über ordentlichen Klippen und netten Wogen werden zum Kinderlallen diesem trotzigen Dithyrambus gegenüber. Im Hintergrunde liegt das Meer, ein ferner, chaotischer Kraftborn, aus dem die Bran-



BRUNO LILJEFORS
IN DER BRANDUNG. ÖLGEMÄLDE

dungen angeschritten kommen, zwei weiße, mächtige Kämme, noch ungebrochen in ihrer vorwärtsdrängenden Kraft. Ganz vorn, innerhalb des Felsengrundes, kocht das Wasser wie in einem Kessel, grün vom Salz, braun vom Tang, mit einem breiten, zischenden Schaumkranz. Ein einsamer Seevogel schwebt vorbei, in schwerem und eilenden Fluge. Über diesem Bilde liegt eine Größe und Mächtigkeit, die es für immer in der Erinnerung lebendig erhält.

* * *

Hier habe ich den Versuch gemacht, in weiten, allgemeinen Zügen, mit einer Schematisierung, die sich in einer übersichtlichen Darstellung nicht gut vermeiden läßt, die Entwickelung von Liljefors' Künstlerschaft zu zeichnen. Aus der frühesten Detailschilderung, der novellistischen Kunst seiner Jugend, hat sie sich zu einer immer größeren und mächtigeren Breite im Vortrage entwickelt. Seine Tierschilderung ist jetzt zum Epos geworden, in das das ganze wechselnde Leben der Natur hineinspielt, der Kreislauf der Jahreszeiten, die ewig unveränderten, ewig gleich jungen Gefühle: Liebe, Kraft, Hunger und Mordlust. Aber jede Stimmung, die ihn erfüllt und ihren Ausdruck im Bilde verlangt, sammelt sich doch stets um eine bestimmte Erscheinung. Er spricht zu uns als Künstler in derselben Weise wie der Bauer, der Jäger, der Fischer von der Natur spricht: mit Anführung anschaulicher Züge, von Ereignissen und Zeitbestimmungen. Seine Phantasie ist mit der Kenntnis des Lebens erfüllt, schwebt nie in unbestimmte Träumereien hinaus, findet immer, jetzt wie einst, einen Anhalt am Ereignis. Nur daß der Rahmen um dieses Ereignis stets erweitert und daß der Zusammenhang zwischen ihm und der Umgebung stärker betont wird. Er ist stets, auch als Phantast, der am meisten realistische unserer Naturschilderer und Naturdichter, seine Landschaft hat eine ausgeprägte Lokalfarbe, und eines weiß man stets ganz genau: daß die von ihm geschilderte Natur schwedisch ist.

Charakteristisch für seine Auffassung in dieser Hinsicht ist folgende Äußerung, die sich meinem Gedächtnis eingeprägt hat:

»Wir betrachten im allgemeinen das Tier in derselben Weise, wie ein auf unsere Erde versetzter Marsbewohner, unserer Vorstellung nach, die Menschen betrachten würde. Er würde bei ihnen nur die Rassen, die Typen, die Kasten sehen, nicht die Individuen. Was ich dagegen in meinen Tierbildern darzustellen versuche, das sind gerade die Individuen. Ich male Tierporträts.«

Und er gestand ein, daß die Unwissenheit des Publikums in dieser Beziehung ihn kränke, und daß es ihm Freude mache, wenn jemand z. B. sehen konnte, wie alt ein junger Seevogel wäre, den er gemalt hatte. Ich für mein Teil glaube nun, daß er die Voraussetzungen des Publikums mit seinen eigenen verwechselt — und das tun Maler oft. Das Wichtige ist nicht, daß das Publikum weiß, wie alt das junge Tier ist, sondern daß Liljefors es weiß. Dieses Wissen ist es, das seinem Gemälde den überzeugenden Stempel von Leben und Wahrheit verleiht, auch wenn er nicht direkt offenbar wird. Der echte Künstler weiß immer mehr als er zeigt, zum Unterschied von dem unechten, der mehr zeigt als er weiß.

Aber es geht aus dieser Äußerung hervor, wie intim der Jäger, der Naturforscher, der Gelehrte bei ihm mit dem Maler vereint sind. Es geschieht hin und wieder, daß die Neuheit und Schärfe der Beobachtung das Interesse von der künstlerischen Schöpfung abgelenkt haben, daß der Zoologe sich auf Kosten des Künstlers geltend macht. In der Regel besteht jedoch eine ungebrochene und unlösbare Einheit zwischen Inhalt und Form, Kenntnis und künstlerischer Eingebung.

Daß man nie oder fast nie den Beobachter, den Betrachter anders als hinter dem Maler verspürt, ist das Bewunderungswerte in Liljefors' Schilderungen aus dem Tierleben in ihrem gegenwärtigen Stadium. Die Beobachtung, das Lernen, das Sammeln von Tatsachen ist etwas, worüber er schon lange hinaus ist; er steht nicht außerhalb seines Stoffes und schildert ihn — er steckt mitten darin und lebt sein Leben; oder der Stoff lebt in ihm, in seiner Phantasie, die dermaßen mit Wirklichkeitsstoff gesättigt ist, daß sie der Kontrolle der direkten Beobachtung nicht bedarf. Daher die souveräne Freiheit und Unmittelbarkeit des Vortrages. Er weiß nicht nur, wie die Vögel sich in der Luft bewegen und auf dem Wasser ruhen, wie sie sich verbergen und wie sie ihren Raub ergreifen, er kann es gleichsam selbst. Sie haben ihm das innerste Geheimnis ihres Daseins mitgeteilt; es ist das Gleichgewicht zwischen ihrer eigenen vitalen Kraft und den äußeren Mächten, mit denen sie kämpfen, das er uns mit einer bewundernswerten Sicherheit klar macht. Man sehe z. B. seine meisterhaften monumentalen »Seeadler« im Nationalmuseum, wie der Flug der beiden Riesenvögel geschildert ist, in seiner Wucht und seiner Kraft, seinem Zwange, sich oben zu halten, sich nicht von dem empörten Element greifen zu lassen, in dem der Raub gesucht werden muß. Und man vergleiche hiermit den Flug der Möwe auf seinem Gemälde »Möwen«, gemalt und ausgestellt im Jahre 1901, dieser Flug in seiner halb schwebenden, halb sinkenden Bewegung, seinem weichen Vorwärtsgleiten, seiner sicheren Zusammengehörigkeit mit der wogenden Oberfläche des Meeres. Oder man sehe das grandiose Gemälde »Wildgänse«, 1898, im Besitz des Kopenhagener Museums, wie meisterhaft der Übergang vom Fluge zur Ruhe in seinen ungleichen Stadien bei den vier Vögeln in der rechten Ecke geschildert ist. Von vielen anderen Beispielen gar nicht zu reden. Den Flug zeichnet Liljefors mit einer nie versagenden Sicherheit, einer vollkommen einzig dastehenden Kenntnis, einer Einsicht in die Bewegungsgesetze, die, den mir gewordenen Mitteilungen gemäß, die Folge eines mehrjährigen rein wissenschaftlichen Studiums sind, die aber doch, und das ist vielleicht das allermerkwürdigste, in seinem Werk das Resultat einer unmittelbaren

Intuition zu sein scheinen. Dasselbe gilt von seinen schwimmenden Seevögeln. Sie sind nicht auf das Wasser gelegt, sie fließen wirklich, das Gleichgewicht, die Art, in der sie sich von der Bewegung des Wassers mitführen lassen oder gegen sie ankämpfen, ihre Freiheit im und ihre Vertrautheit mit dem Element, sind mit überzeugender Wahrheit gegeben.

Nie vorher — die japanische Kunst vielleicht ausgenommen — ist das Tierleben so in seiner Einsamkeit und seiner ungestörten Zusammengehörigkeit mit der Natur geschildert worden. Kein Auge bespäht diese Enten, wenn sie sich in der Stille der Nacht in dem dichten Schilf bewegen. In kleinen, spielenden gebrochenen Spiegelbildern ahnt man die Weite des Sommerhimmels, der sich in Klarheit und dunklen und weichen, schmelzenden Farben ausbreitet, doch das Schilf steht hoch und dicht und schützend, und aus dem seichten Wasser schimmert der Grund hervor mit seinen Schätzen und Geheimnissen. Es liegt ein helles und friedliches und doch keineswegs sentimentales Lächeln über diesen Idyllen. Als der Künstler dies malte, hat er mit den Augen der Tiere gesehen und ihr Wohlbehagen an dem angenehmen Heim im Schilfe hat ihn erfüllt.

Und dieselbe Intimität, nur noch ergreifender, liegt über der Schilderung der mächtigen Einsamkeit draußen auf dem Meere, wo die Riesentaucher auf den Wogen schaukeln. Das ist das Meer, unendlich in seiner Weite und seiner Tiefe, mit großen, mächtigen grünlich schimmernden Wellen heranrollend, von Wasserdampf umwölkt, schaukelnd, brausend, lebend in majestätischer Unruhe. Und auf der vordersten Woge pflügen sich die Riesentaucher ihren Weg gegen den Wind, rätselhaft und mystisch mit ihren schlangenförmig gebogenen Hälsen, ihrem Federkleide, das sich die graugrünen Schattierungen des Meeres geliehen hat, einsam lebend in dieser Verlassenheit. Dieses Gemälde enthält für mich mehr von der Mystik des Meeres, als alle Meermenschen Böcklins, und es ist doch mit dem unmittelbarsten Wirklichkeitssinn gegeben. In der Größe der Auffassung, in dem inspirierten Leben und der stolzen Beherrschung nimmt es vielleicht den ersten Platz in der gesamten Produktion von Liljefors ein, ein Meisterwerk ohne Fehl und Tadel.

* * *

Ich will nun zuletzt ein Wort über Liljefors Technik sagen. Ich kann mich hier kurz fassen; das rein Technische spielt in seiner Künstlerschaft keine hervorragende, in die Augen fallende Rolle. Wo es am besten ist, dient es gehorsam, ehrlich und tapfer den Intentionen seines künstlerischen Willens, verlangt aber keinerlei Aufmerksamkeit für sich allein und hat auch nichts besonders Fesselndes. Wie ich eingangs dieser Studie betonte, ist er in seltenem Grade frei von aller Schulbildung. Wie seine Kenntnis des Lebens stets eine Kenntnis aus erster Hand ist, so entlockt er auch der Natur selbst seine Darstellungsmittel.

Damit soll nicht gesagt werden, daß seine Auffassung und Darstellungsweise um die zeitgenössischen Bewegungen innerhalb der europäischen Kunst herumgehen und von ihnen unberührt sind. Aber mit den von außen geholten Voraussetzungen, den Künstlerwillen auf ein gewisses allgemeines Ziel gerichtet, geht er dann direkt zu der Natur und erläutert sie mit improvisatorischer Frische und Ungebundenheit.

Dieses Fehlen jeder Manier ist in der Regel eine Stärke, kann sich aber manchmal als eine Schwäche äußern. Sie kann einen Zwiespalt herbeiführen zwischen Anlage und Ausführung oder zwischen ungleichen Partien auf ein und demselben Bilde. In seinen im übrigen meisterhaften »Seeadlern« vermisse ich in der Ausführung den leidenschaftlichen Schwung, den die grandiose Komposition erfordert, auf anderen seiner Gemälde brechen seine Tiere aus dem Rahmen der Landschaft aus, sind mit zoologischer Kurzsichtigkeit gesehen. Aber andererseits — mit welcher jugendlichen Naivetät und Furchtlosigkeit übermittelt er nicht, frei von Vorurteilen und vorausgefaßten Meinungen, die Naturerscheinung so wie sie ihm entgegengetreten ist, wie vergißt er nicht sich selbst und seine erworbene Kenntnis in der neuen Aufgabe und ringt mit ihr sozusagen Brust an Brust, ohne Waffe und ohne Kunstgriff. Es liegt in seiner Technik wie in seiner Auffassung etwas von der Macht des Primitiven, zu überzeugen und zu bezaubern.

Dies hindert jedoch nicht, daß er Dinge von ausgesuchter und künstlerisch verfeinerter Wirkung geschaffen hat. Sein Uhu auf der Ausstellung 1901 war ein koloristisches Meisterwerk in seiner mächtig gestimmten Harmonie von Blau und Braun, und die Vordergründe auf seinen Entenbildern auf derselben Ausstellung legten Zeugnis ab für eine ebenso ausgesuchte, wie originelle koloristische Phantasie.

Mit einer selten reichen Produktion hinter sich, steht er nun im Alter von fünfundvierzig Jahren in ungebrochener Arbeitskraft da. In welchem Grade er die Gabe der Verjüngung besitzt, davon geben seine letzten Werke eine imponierende Probe. Alle seine großen Eigenschaften finden sich hier vereint, vorwärtsgetragen von einer großen, stolzen, brausenden Woge von Jugend und Kraft! Nie hat er so frisch gesehen, so derb und unmittelbar, mit einer solchen Inspiration und Sicherheit wiedergegeben, wie in diesen Schöpfungen seiner Mannesjahre.

Dankt er dem Meere seine neue Jugend? Dann wäre es nur recht und billig, daß er es liebt.



ANDREA RICCIO. SCHLAFENDE NYMPHE IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

NEUE FORSCHUNGEN ÜBER ITALIENISCHE RENAISSANCE-BRONZEN

G. MIGEON, Catalogue des Bronzes et Cuivres du Moyen Age, de la Renaissance et des temps Modernes au Musée National du Louvre, Paris 1904 und
F. KNAPP und W. BODE, Die italienischen Bronzen in den Königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1904.

DER Leidenschaft der Sammler für kleine Bronzen, namentlich für Bronzestatuetten, beginnt jetzt langsam auch die Wissenschaft zu folgen. Abgesehen von den Plaketten, über die wir Moliniers sorgfältig gearbeitetes und für die Zeit seines Erscheinens fast vollständiges Handbuch (1886) und den bald darauf erschienenen Katalog der Bildwerke christlicher Epochen in den Berliner Museen (1888) besitzen, sind die Bronzen der Renaissance nur gelegentlich und vereinzelt in allgemeineren Publikationen behandelt worden; so namentlich von Jul. von Schlosser in seinem schönen Prachtwerk »Ausgewählte Gegenstände der kunstindustriellen Sammlungen« des Wiener Hofmuseums (1901). Seit kurzem liegen nun die ersten wissenschaftlichen Kataloge vor über ein paar der größten Sammlungen von Renaissancebronzen in öffentlichen Museen, über die Sammlungen des Louvre und des Kaiser Friedrich-Museums.

Beide Kataloge sind nicht unwesentlich verschieden in Anlage und Ausführung. Der *Katalog des Louvre,* von G. Molinier begonnen und vom jetzigen Direktor der Abteilung *Gaston Migeon,* unter Beihilfe von J. J. Marquet de Vasselot und Carle Dreyfus, vollendet, gehört zu einer Folge illustrierter Kataloge der Abteilung der Objets d'Art des Louvre, von der zwei bereits früher erschienen sind. Im Oktavformat umfaßt er 485 Seiten. Papier und Ausstattung sind nicht derart, wie man sie für Kataloge des Louvre erwarten sollte, zumal bei einem Preise von 7 Francs.

Denn die Illustrationen, einige sechzig an der Zahl, sind bis auf einen Lichtdruck nur Hochätzungen nach mehr oder weniger flüchtigen Federzeichnungen. Während in Deutschland und England jetzt die 1 Mark-Kataloge, in England zum Teil schon die Six-Pence-Kataloge, selbst bei bedeutendem Umfang, die allgemeine Regel für Museumskataloge bilden, hält die Verwaltung des Louvre noch an ihren teuren, zum Teil übertrieben weitläufigen Katalogen fest und hat bisher auch zu billigen Führern, weder durch den ganzen Bau noch durch einzelne Sammlungen, sich nicht verstehen wollen. Hoffentlich tritt darin unter dem neuen Generaldirektor Homolle ein Wandel ein. Ein Bronzenkatalog ist freilich kein Werk, das sich an das große Publikum wendet, er findet daher nur mäßigen Absatz selbst bei niedrigem Preise; aber auch wo solche Publikationen in erster Linie für wissenschaftliche Studien von Bedeutung sind, sollten Staatsinstitute den Gewinn, den sie an billigen Führern und dergleichen machen, zur Ermäßigung des Preises von solchen Werken benutzen.

Der Louvre-Katalog umfaßt 692 Nummern, von denen etwa 600 auf die italienischen Bronzen kommen; die übrigen sind französische, deutsche und flandrische Arbeiten. Die Mehrzahl dieser Bronzen, namentlich fast alle italienischen, gehören der Renaissance, die französischen zum Teil dem Mittelalter, zumeist aber dem Barock und (in einigen Bronzen von Barye) der Neuzeit. Die Beschreibung aller dieser Stücke ist sehr sorgfältig und ausführlich, selbst bei den Medaillen, wo vielleicht größere Kürze unter Hinweis auf das bekannte treffliche Handbuch von Armand genügt hätte. Ebenso gründlich sind alle Angaben über die Literatur und über die Herkunft der Bronzen. Bei wichtigeren oder zweifelhaften Stücken hat Herr Migeon seine Bestimmung ausführlich begründet. Bei der großen Mehrzahl der Künstler- oder Schulbenennungen wird man dem Verfasser nur beistimmen können, einige Zuschreibungen werden dagegen bestritten werden. So kann man die treffliche Statuette des Täufers (Nr. 27) als ein Werk Donatellos nicht gelten lassen, wenn sie auch seiner Schule angehört; am nächsten steht sie wohl dem Bertoldo. Dagegen habe ich den Bronzeausguß eines Wachsmodells des nackten David (Nr. 43), den L. Courajod einst als ein Werk Michelangelos ansprach, und den G. Migeon jetzt als »florentinisch, Ende des 15. Jahrhunderts« bezeichnet, schon früher als ein kleines Meisterwerk aus Donatellos späterer Zeit nachzuweisen gesucht. Vielleicht ist es ein erstes Modell zu dem David in Casa Martelli, von dem das Berliner Museum den Bronzeausguß des letzten Modells besitzt.

Beanstanden möchte ich auch die Benennung des sitzenden Johannesknaben als florentinisch aus dem Quattrocento. Die schwachen Proportionen und die weichliche Auffassung sind nicht florentinisch und keinesfalls quattrocentistisch. Der schlanke Flötenspieler ist gleichfalls wohl nicht florentinisch, sondern paduanisch und bereits vom Anfang des 16. Jahrhunderts; er gehört zu einer Gruppe sehr graziler, fein bewegter Figuren, die, wie der bezeichnete Herkules (Nr. 108), auf den Goldschmied Francesco di Sant' Agata zurückgehen, wenn auch die sehr ungleichen Bronzegüsse meist nicht von ihm selbst herrühren. Die Zuschreibung des kleinen, sehr schematischen Knabenkopfes, eines Wasserspeiers, an G. Boldù möchte ich ebenso wenig akzeptieren, wie die Zuweisung des »weinenden Amor« (wohl eher ein Engel von einer Pietà) an die Werkstatt Verrocchios; mir scheint diese Arbeit schon aus dem 16. Jahrhundert. Die Reiterstatuette des Francesco Gonzaga von Sperandio, durch dessen Medaillen beglaubigt, die Folge trefflicher Arbeiten von Andrea Riccio und seiner Werkstatt, die zahlreichen großen und kleinen Bronzen der Werkstatt des Gian Bologna, (die reichste Sammlung ihrer Art neben der der Wallace Collection in London): alle diese und manche andere Bestimmungen werden sicher allgemeinste Zustimmung finden. Bedauerlich ist, daß die Bronzen der Thiersschen Schenkung, unter denen neben geringen und falschen sich treffliche Stücke befinden, nicht mit in den Katalog aufgenommen sind; hoffentlich geschieht dies, wenn die Sammlung einmal aufgelöst, gesichtet und an die einzelnen Abteilungen verteilt wird. Bei einer späteren Auflage sollte dem Katalog auch ein Künstlerregister beigegeben werden, um das tüchtige Werk bequemer nutzbar zu machen.

Der Katalog der Berliner Bronzen enthält fast die doppelte Zahl, obgleich er nur die italienischen Bronzen (und einige wenige sich daran anschließende französische und flämische Stücke) umfaßt: die lebensgroßen Büsten (6), die Statuetten (etwa 200 Stück), die Reliefs (36) und die Plaketten (925). Von Medaillen ist nur eine Anzahl einseitiger aufgenommen, die im Medaillenkabinett nicht gesammelt werden (27 Nummern). Den Schluß bilden einige kleine mit Plaketten geschmückte Bronzegeräte. Der Band hat Großquartformat; den Text von 138 Seiten begleiten 81 Lichtdrucktafeln, deren Papier nicht zu dick ist, so daß der Band noch ganz handlich ist. Die Beschreibung der Bildwerke ist von Dr. Fritz Knapp verfaßt; die Bestimmung und Anordnung ist im wesentlichen unter der Leitung des Unterzeichneten erfolgt; die Zusammenstellung der Bronzen auf den Tafeln ist Dr. Knapps Werk, der die schwierige Aufgabe fast durchweg vortrefflich gelöst hat, ebenso wie er die ermüdende Aufsicht der Aufnahmen aller Tafeln ganz auf sich genommen hat. Wenn gelegentlich Stücke von Meistern oder Schulen, deren Werke schon auf früheren Tafeln zusammengestellt waren, vereinzelt zwischen ganz abweichenden Stücken vorkommen, so hat das seinen Grund entweder darin, daß diese Stücke erst später erworben wurden, oder daß sie durch ihre abweichende Farbe, Vergoldung und dergleichen mit den anderen nicht zusammen aufgenommen werden konnten.

Große Schwierigkeiten machte die Aufnahme der Tafeln. Gehört die Wiedergabe von Bronzen überhaupt schon zu den heikelsten Aufgaben der Photographie, so wurde sie hier noch erschwert durch die Zahl der auf einer Tafel vereinigten Gegenstände (bis zu vierzig und mehr), wie durch das verschie-

dene Material und den sehr abweichenden Ton derselben. Diese Schwierigkeiten und die Übelstände, die sie mit sich führen, haben wohl die Direktion des Louvre bestimmt, statt photographischer Drucke Hochätzungen nach Zeichnungen als Illustrationen zu wählen. Allein um ein treues Bild zu geben für den Genuß wie für das Studium, erschien uns die direkte Wiedergabe weit vorzuziehen. Auch sind im Interesse des Studiums alle Gegenstände aufgenommen worden. Die Tafeln sind nicht alle gleich gut ausgefallen; die leidige Gewohnheit der Photographen, alle Aufnahmen im Atelier bei Oberlicht zu machen oder ihnen ein zu scharfes Seitenlicht zu geben, hat Dr. Knapp erst allmählich überwinden können.

In den mehr als 900 Plaketten, welche in unserem Katalog beschrieben und abgebildet sind, ist der Besitz dieser eigentümlichen Gattung italienischer Kleinplastik ziemlich so vollständig dargestellt, wie er auf uns gekommen ist. In Moliniers Handbuch ist die Zahl der beschriebenen italienischen Plaketten nicht einmal so groß; aber immerhin besitzt die gewählteste Sammlung dieser Art, die von Gustave Dreyfus, noch an hundert Stück, die bei uns fehlen, und reichlich ebensoviel werden sich in den verschiedenen Sammlungen, die sonst Plaketten besitzen: in den Museen zu Modena, Wien, Venedig, Neapel, Paris, London, bei George Salting, beim Erzherzog Franz Ferdinand und anderen noch zusammenfinden, deren gelegentliche Publikation zur Vervollständigung unserer Sammlung sehr erwünscht wäre. Bei der Orientierung in dieser fast unübersehbaren Menge ganz kleiner, unter sich sehr ähnlicher Arbeiten, die sich in der Hauptsache auf nur etwa achtzig Jahre verteilen und die vorwiegend Oberitalien, namentlich der Paduaner Schule angehören, hat schon Molinier nur die kleinere Zahl auf bestimmte Künstler zurückführen können. Diese ließen sich zumeist durch die Bezeichnung auf den Plaketten oder wenigstens auf einigen derselben, andere aus dem Vergleich mit den Rückseiten gleichzeitiger Medaillen feststellen. Über das, was Molinier festgelegt hat, sind wir nicht weit hinausgekommen; gewisse Fragezeichen, die er gerade bei einigen der Hauptmeister bestehen lassen mußte, bestehen auch heute noch, ja es müssen sogar einzelne der von ihm vorgeschlagenen Namen als solche angezweifelt und die auf sie vereinigten Stücke wieder anonymen Meistern gegeben werden.



DONATELLO. BRONZESTATUETTE DES DAVID IM LOUVRE

Molinier hatte die Hypothese aufgestellt, daß der Name Ulocrino (aus οὖλος und crinis zusammengesetzt), der etwa auf einem Dutzend Plaketten vorkommt, mit Riccio (Krauskopf) identisch sein könne. Beweise dafür lassen sich aber jetzt so wenig wie früher beibringen, und der Charakter jener Arbeiten spricht eher für einen dem Riccio sehr nahestehenden, aber nüchterneren, einseitigeren Künstler. Ebensowenig wissen wir, wer sich hinter dem Pseudonym Moderno versteckt, auf den sich eine sehr große Zahl von Plaketten, nahe an hundert, vereinigen läßt. Gelegentlich steht er dem Riccio in dessen späteren Arbeiten, wie in der Großen Grablegung oder in dem Antiken Opfer, so nahe, daß wir glauben könnten, er sei mit ihm eine Person. Dafür könnte man auch den Umstand anführen, daß sich an einzelnen Tintenfässern (in der Wallace Collection und bei Mr. Taylor in London) Reliefs von Moderno mit Figürchen und Gruppen von Riccio vereinigt finden. Andererseits sind die jüngeren Arbeiten Modernos schon so abweichend, so stark cinquecentistisch, daß eine solche Annahme dadurch so gut wie ausgeschlossen wird.

Ein Name, der gesichert schien, namentlich durch die alte genaue Beschreibung der Darstellungen an einer berühmten Arbeit seiner Hand: Caradosso, wird durch den genauen Vergleich der Rückseiten seiner beglaubigten Medaillen, namentlich der besonders in Betracht kommenden frühen, noch in Mailand gefertigten Medaillen, fast ausgeschlossen für die ihm zugeschriebenen Plaketten. Diese haben einen viel derberen, größeren Charakter, gerade so wie die auf Caradosso getaufte Tonbildwerke in Mailand, namentlich in S. Satiro, und stehen wie diese dem Bramante besonders nahe.

Ein anderer Meister, der Mantuaner Medailleur Melioli, dem Molinier eine ziemlich beträchtliche Zahl von Plaketten zugewiesen hat, muß jedenfalls aufgegeben werden, da die Gestalten darauf viel trockener und steifer sind wie auf den Rückseiten von Meliolis Medaillen, in denen sich dieser Künstler als ein tüchtiger Schüler des Mantuaners Cristoforo di Geremia erweist. Ebensowenig läßt sich die Zuschreibung einzelner dem Riccio nahestehender Plaketten auf Fra

Antonio da Brescia rechtfertigen. Dieser Medailleur hat zwar eine dieser Plaketten auf der Rückseite einer seiner Medaillen kopiert; mit seinem Stil hat aber weder diese noch eine der anderen Kompositionen auf den ihm von Molinier zugeschriebenen Plaketten Verwandtschaft. Auch Antico ist als Plakettenkünstler nicht gesichert, wie auch die ihm anstandslos zugeschriebenen Medaillen, die mit den Buchstaben A oder AN bezeichnet sind, mir keineswegs sichere Arbeiten dieses Künstlers scheinen, da sie einen moderneren Charakter tragen und den Medaillen des G. C. Romano zum Verwechseln ähnlich sind.

Ein etwas jüngerer Künstler, der seine Plaketten I O. F. F. bezeichnet, wurde mit dem Florentiner Steinschneider Giovanni Fioretino identifiziert. Allein einige sicher beglaubigte Steine dieses Künstlers haben wesentlich abweichenden Charakter; auch läßt sich jener Plakettenmeister nach der schlanken Bildung seiner Figuren nicht nach Florenz und Toskana, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit mehr nach dem Norden Italiens versetzen, am wahrscheinlichsten nach den Marken. Seine Kompositionen stehen dem Francia nahe, ganz besonders aber dem Meister, der die berühmten Ochsenzungen und Dolche mit seinen Ätzungen versehen hat und in dem man einen Goldschmied aus Faenza vermutet. Da die Plakettenkompositionen des Meisters I O F. F. fast sämtlich für Knäufe von Schwertern, Dolchen und Ochsenzungen bestimmt waren, so liegt sogar die Annahme nahe, daß sie ein und derselbe Künstler anfertigte. Die von italienischer Seite ausgesprochene Vermutung, daß ein Goldschmied Johannes Franciscus di Boggio, der in Bologna 1538 genannt wird, dieser Künstler war, ist eine sehr ungewisse Hypothese.



DONATELLO (?). BRONZESTATUETTE JOHANNES D. T. IM LOUVRE

Einen der wenigen neuen Namen, die wir mit Sicherheit unter die Plakettenkünstler neu einführen konnten, verdanken wir der Aufschrift auf der großen runden Plakette mit der Darstellung einer Opferung; sie ist bezeichnet: MCCCCLXXXII. XXII. IANVARY, TOMAS. CAL(I)STVS. Der Künstler ist dem Cristoforo di Geremia auffallend verwandt. Zwei andere, weniger selten vorkommende Plaketten, die Rückseiten von Spiegeln sind, gleichfalls mit einfachen Darstellungen aus der Antike, stehen jener Arbeit so nahe, daß sie vielleicht von der gleichen Hand sind.

Gleichfalls als Plakettenkünstler dokumentiert sich Sperandio durch die Aufschrift auf einer großen Plakette mit der Stäupung Christi (Nr. 909 unseres Katalogs); das bezeichnete Exemplar befindet sich in der Bibliotèque nationale zu Paris. Nach dem Vergleich mit dieser echt paduanischen Komposition sind wahrscheinlich auch die Auferstehung (Nr. 910) und die Taufe Christi (Nr. 859), beide Unika der Berliner Sammlung, von der Hand Sperandios. Auch Arbeiten wie der knieende Hieronymus (Nr. 865), der Cincinnatus (Nr. 888), Johannes der Täufer im Rund (Nr. 860) und andere wären unter Hinzuziehung des Rückseiten seiner Medaillen auf die Möglichkeit, ob sie von Sperandio selbst herrühren oder ihm nur nahe verwandt sind, näher zu prüfen.

Ein dankenswerter Fortschritt ist die Bestimmung der außerordentlich reichen Zahl von Ausgüssen antiker Steine und freier Nachbildungen nach solchen und anderen antiken Reliefs, von denen die Berliner Sammlung wieder die vollständigste ist; sie besitzt fast 150 Stück. Mit Hilfe des großen Furtwänglerschen Gemmenwerkes haben Dr. Voege und Dr. Knapp für die Mehrzahl dieser kleinen Bronzen die Originale oder Vorbilder nachweisen können.

Erfolgreicher wie für die Plaketten konnte die Forschung für die Bronzestatuetten sein, deren Sammlung im Berliner Museum überhaupt erst seit der Publikation der ersten Auflage des Kataloges entstanden ist. Sie zählt jetzt, einschließlich einiger ausgezeichneter lebensgroßer Büsten und der Statuetten des Simonschen Kabinetts, fast 250 Stück. Von den Bronzestatuetten ist zwar sehr selten und fast nur in späterer Zeit einmal eine mit dem Künstlernamen bezeichnet, und nur wenige sind urkundlich beglaubigt: aber hier bieten die großen Bildwerke der Zeit besseren Anhalt; ist doch die Mehrzahl dieser Figürchen auf Bildhauer zurückzuführen, während die Plaketten zum

größten Teil von Goldschmieden ausgeführt wurden, von deren Arbeiten in Edelmetallen und Halbedelsteinen nur noch ganz wenige erhalten sind. Von den jüngeren Künstlern wie Gian Bologna abgesehen, für den die bisher fast unbenutzten Inventare des 17. Jahrhunderts sicheren Anhalt geben, werden daher unsere Bestimmungen der Werke eines Ghiberti, Donatello, Pallaiuolo, Bertoldo, Riccio, Bellano und anderer mehr im wesentlichen nicht beanstandet werden, und die meist gelungenen Nachbildungen unserer eben so reichhaltigen wie gewählten Sammlung werden dazu beitragen, daß die namenlosen oder falsch benannten Bronzen mancher anderer Sammlungen in Zukunft ihren wahren Meistern gegeben werden.

W. BODE.



A. RICCIO. BRONZESTATUETTE DES ARION IM LOUVRE



F. VON LENBACH. CHARLOTTE, ERBPRINZESSIN VON MEININGEN, STUDIE
Photographie Hanfstängl

FRANZ VON LENBACH
EINE GEDÄCHTNISREDE

Von Theodor Schreiber

Die merkwürdige, nun auch schon hinter uns liegende Zeit, welche man mit dem Ausdruck »fin de siècle« zu benennen pflegt, ist bei ihrer außerordentlichen Produktionskraft, bei dem Vielerlei ihrer Instinkte und Neigungen und bei ihrem Streben nach außergewöhnlichen Ideen und Formen doch nicht reich an starken Persönlichkeiten gewesen. Auch auf dem Gebiete der Künste, der subjektivsten aller Geistestätigkeiten, hat sie wenig vollbürtige, ausgewirkte Charaktere hervorgebracht, wenige Hauptakteure, denen wir schon jetzt eine bleibende Bedeutung einzuräumen wagen. Unter den Tausenden von Künstlern, die jährlich auftauchen und später wieder verschwinden, die vorübergehend auffallen und erfreuen, gerühmt und besprochen werden, sind es immer nur einzelne, welche in der Zukunft nicht untergehen, welche ein Erbe hinterlassen und unsere Phantasie und die der Nachlebenden dauernd bereichern; Künstler, vor deren Werken wir mit immer neuem Genuß und ohne Abschwächung der Wirkung verweilen können. Zu diesen auserwählten, erstgeborenen Söhnen der Kunst zählt in erster Linie Meister *Franz von Lenbach,* den wir in dieser Stunde feiern.

Wer sich jetzt, nachdem sein Schaffen abgeschlossen ist, und keine neue Linie seinem Lebensbild hinzuwachsen kann, die Faktoren seiner geistigen Entwickelung, seine Werke, sein Wirken und seinen Einfluß vergegenwärtigt, steht naturgemäß noch unter dem Eindruck des Streites der Meinungen über alte und neue Kunst, in welchem Lenbach von Anfang an Parteimann mit den entschiedensten Grundsätzen gewesen ist. Ein gewaltiges Temperament, die Wurzel seiner Kraft, hat ihn zeitlebens beherrscht. Dies und seine Weltklugheit, seine Gabe, sich selbst in schwie-

Der Vortrag wird hier in derselben Form, wie er bei einer am 30. Oktober 1904 vom Leipziger Kunstverein veranstalteten Feier gehalten worden ist, zum Abdruck gebracht. Nur die auf den Lebens- und Entwickelungsgang des Künstlers bezüglichen Partien sind ausgelassen worden.

rigsten Fällen zur Geltung zu bringen, hat ihn in der Vertretung der Künstlerinteressen zu einem Führer gemacht, der auch im heftigsten Kampf der Anschauungen, bei aller Ungebärdigkeit der Elemente, über die er gebot, doch an Autorität nichts einbüßte. Bis zuletzt war er das natürliche Haupt der Münchener Künstlerschaft, und in gewissem Sinne ihr Regent von Gottes Gnaden. Von diesem streitsamen, rücksichtslos handelnden und leidenschaftlich hassenden Menschen müssen wir den Künstler unterscheiden, der treu und ehrlich seiner Muse diente und aus der Tiefe seines Geistes seine Werke schuf. Ihn unbefangen zu beurteilen, will noch heute manchem seiner Gegner im Lager der Kunstschriftsteller nicht gelingen. Noch wird er von den einen gepriesen und von den anderen geringschätzig abgetan. Einer der Geistreichsten von den Wortführern der Moderne hat neuerdings »von der kuriosen Altmeisterei Lenbachs« gesprochen und spöttisch ausgeführt, er habe ein probates Mittel gefunden, die Alten mit einem Minimum von Zeit und Kosten zu modernisieren. »Groß, so groß wie er werden konnte — heißt es da weiter — war er, als er getreu kopierte«.

Vielleicht darf man noch nicht aussprechen, ohne der Schönfärberei und altmodischer Gesinnung verdächtig zu werden, daß Lenbach — obgleich Führer der vielgeschmähten Münchener Kunstgenossenschaft und grundsätzlicher Gegner der Sezession — doch eigentlich so gut modern war, wie nur einer der Weimarer Kunstbündler, wenn man sich an seine Werke hält und seine fanatische Verehrung der guten Alten als das nimmt, was sie wirklich war: eine Schwärmerei aus seinen Jugendjahren, an der er festhielt, als er selbst schon ein ganz anderer geworden war und instinktiv in den großen Strom der vorwärts strebenden neuen Kunst eingelenkt hatte.

Ich stelle Lenbach neben die großen, selbständigen Charaktere der letzten Verjüngungsperiode unserer Kunst, und ich muß eine Verwahrung vorausschicken, damit diese Einschätzung nicht mißdeutet werde. Nicht alles, was er gemalt hat, ist Gold, auch wenn es glänzt und besticht, ja vielleicht mehr als bei anderen Meistern, die viel geschaffen haben, ist es bei ihm nötig, die Spreu von dem Weizen zu sondern, die wahrhaft genialen Schöpfungen aufzusuchen und auszuscheiden, was der Zufall veranlaßt hat, was die spielende Hand in müßigen Stunden hervorbrachte, dazu jene Bildnisse der vielen, alljährlich durch sein Atelier hindurchgehenden Fremden, an denen er wenig oder gar keinen inneren Anteil nahm, und die er doch malte, weil er — der nie aufhörte, im Innern schlicht und einfach zu bleiben — als ein wahrer Fürst des Geistes an fürstliche Lebensweise gewöhnt war und den feinsten Luxus künstlerischen Lebens nicht entbehren konnte. Aber auch in der geringsten Studie, in der flüchtigsten Skizze, wie er sie späterhin mit der Sicherheit eines Routiniers in einer eigentümlich abkürzenden, merkwürdig suggestiven Manier unglaublich schnell auf seine Pappdeckel zeichnend und wischend hinwarf, in allen den unzähligen Frauen- und Kinderköpfen, pflegt nicht jener Funke intensiven Lebens zu fehlen, der aus einem heißen Künstlernaturell spontan auf die Malfläche überspringt.

Es ist wahr, die Zahl seiner Werke scheint ins Unendliche zu wachsen, wenn man in der Ferne sucht, zusammenrechnet, was er jahraus jahrein kollektionenweise in die deutschen Ausstellungen hinausgehen ließ, und hinzunimmt, wie viel sich außerdem in die weite Welt verlaufen hat. Zu gleicher Zeit konnte in diesem Jahre auf den Ausstellungen in Berlin, Dresden und München eine Auswahl seiner Bilder vorgeführt werden, ohne daß man mehr als leicht zu Erreichendes vereinigte. In zwei aufeinander folgenden Ausstellungen zeigte der Münchener Kunstverein, was sich in Privatbesitz seiner dortigen Freunde und Verehrer befindet. Aber allein das glänzende Künstlerhaus Münchens, in dem sich so recht Lenbachs Dekorationskunst ein Denkmal gesetzt hat, bewahrt als Schenkung des Meisters eine ganze, den Eingangsaal füllende Galerie von Bildern seiner Hand. Sein eigenes Atelier ist durch die pietätvolle Entschließung der Witwe zu einem Museum geworden, in dem ein Teil der reifsten Werke älteren und jüngeren Ursprungs und Studien in großer Anzahl eine bleibende Stätte gefunden haben. Und welche stolze Reihe würde entstehen, wenn man aus den deutschen Museen zusammenbringen wollte, was sie der Kunst Meister Lenbachs verdanken. Als eine glückliche Fügung dürfen wir es jetzt preisen, daß es unserer Stadt vergönnt war, sieben Meisterwerke von ihm festzuhalten. Es sind sechs davon zu einem Ehrensaal deutscher Heroen aus der Zeit des großen Krieges vereinigt, ein Lenbach-Kabinett, wie es außer München keine andere Stadt unseres Vaterlandes aufzuweisen imstande ist.

Mit diesen Werken ist der Künstler für alle Zeiten einer der Unsrigen geworden. Er hat dies immer als einen ihn ehrenden Vorzug empfunden und unserem Leipzig dafür eine warme Zuneigung entgegengebracht.

Vielfache Beziehungen zu hiesigen Kunstfreunden erwuchsen daraus, sie führten ihn wiederholt in unsere Stadt, und er kam gern zu uns. Wir wissen, wie viel Anregung von ihm ausging, wo immer er einkehrte. Ist doch auch der Gedanke, eine deutsche Tribuna — als Gegenstück zu jener Florentiner — in unserem Museum einzurichten, in einem glücklichen Moment seines Leipziger Aufenthaltes in ihm aufgestiegen.

Es ist ein sonniger Künstlertraum geblieben, und er gehört zu den nicht wenigen elegischen Erinnerungen, die über dem Leipziger Museum schweben, in welchem Wollen und Vollbringen nach dem Gesetz irdischer Unzulänglichkeit so oft in unversöhnlichen Gegensatz getreten sind. Mit ein paar Worten mag dieser Episode gedacht werden.

Eines schönen Tages, während er mit mir die Räume unseres Museums durchschritt, kam ihm der Gedanke, hier fehle ein prächtiger Saal, der als ein köstliches Gefäß den edelsten Inhalt aufnähme. Aus der Unruhe der vollgestopften Galerieräume müsse man künftig in ein königliches Gemach treten, ge-

schmückt mit Gobelins, Teppichen, geschnitzten Truhen und Prunksesseln, und in diesem Saale sollten die Meisterwerke des Museums ihren Bewunderern in feierlicher Stille Audienz erteilen. Die Idee fand Anklang und begann zu reifen. Durch Lenbachs opferfreudige Vermittelung wurden drei Altbrabanter Gobelins erworben — dieselben, welche jetzt zeitweise den Oberlichtsaal des Kunstvereins und dauernd den Saal der italienischen Meister des Museums schmücken — und Gabriel Seidl, Lenbachs Freund und Gehilfe bei so mancher seiner künstlerischen Veranstaltungen, wurde aus München berufen, eine Skizze dieses geplanten Festsaales zu entwerfen. Aber bei dieser, aus der farbenfreudigen Renaissance inspirierten Skizze, deren weiteres Schicksal ich nicht angeben kann, ist es geblieben.

Für mich selbst wurde es ein unschätzbarer Gewinn meines Lebens, daß ich von der ersten Begegnung an — es war am Tage der Erwerbung unseres Bildes des alten Kaisers und einige Tage vor dem Tode desselben — dem Künstler und dem Menschen näher treten konnte, daß ich sein Freund ward und daß ich in manchen Stunden intimen Verkehrs in das Innere seiner, bei aller Leidenschaftlichkeit und allem Zornesmut doch goldig klaren, tief und echt empfindenden Seele blicken durfte.

Wir alle, die wir ihn noch als Lebenden verehrt, die wir den mächtigen Eindruck seiner Bilder empfangen haben, fühlen uns ihm zu lebendigem Danke verpflichtet, und dieser Empfindung öffentlich Ausdruck zu geben, ist der Anlaß der heutigen Feier geworden. Es war ein Vorrecht und eine Pflicht unseres Vereins, noch einmal in festlicher Stunde des großen Meisters zu gedenken, dessen Bilder so oft durch seine Räume gezogen sind, noch einmal den Leipziger Kunstfreunden einen Überblick über sein Schaffen durch eine Sammlung eingeladener Werke zu vermitteln und ihnen in Erinnerung zu rufen, was wir an ihm besessen haben und nie verlieren werden.

Lenbach war kein Hofmaler im gewöhnlichen Sinne des Wortes, wenn er auch oft genug Kaiser und Könige porträtiert hat. Er wollte es nicht sein, und wenn ihn die Umstände genötigt hätten, es zu werden, so würde es sicher bei einem Versuche geblieben sein. Die Geduld wäre ihm schnell ausgegangen, sich an der Inszenierung eines Repräsentationsbildes abzumühen; er hätte es wahrscheinlich überflüssig gefunden, sich dazu durch Studien an Uniformstücken und Prachtroben vorzubereiten. Was für die kühle norddeutsche Art Adolf Menzels so charakteristisch ist — die sichtliche Liebe, mit der er den kleinsten Zug in der Kleidung des Kammerherrn wie des einfachen Soldaten mit dem Bleistift festhält — das wäre bei Lenbachs süddeutschem Naturell völlig undenkbar. Und so gewiß bei den Menzelschen Geschichtsbildern die sachliche Exaktheit im Kostüm nicht entbehrt werden kann, wird man an Lenbachschen Bildnissen geschichtlicher Größen Genauigkeit in Äußerlichkeiten nicht vermissen, wenn man sich der Wirkung, die von den Köpfen ausgeht, rückhaltlos hingibt. Man weiß jetzt zur Genüge, daß an seinen Bildern nichts zu lernen ist über die Einzelheiten der Uniformen Bismarcks, über die Kleider, mit denen Richard Wagner seine Leiblichkeit verhüllte oder über den speziellen Modegeschmack der Damen, die Lenbach in seiner Galerie weiblicher Schönheiten verewigt hat. Wer ihn bei der Arbeit beobachten durfte und sah, wie er die ihm zum Bilde Sitzenden meisterte, erkannte bald, daß diesem Künstler von souveränem Geiste niemand — den einzigen Bismarck ausgenommen — imponieren konnte, weder ein Monarch, noch irgend eine Celebrität der Gegenwart, daß ihm keiner darein zu reden wagte, und daß ein Wunsch, etwa um Verbesserung und Verschönerung der Toilette, unzweifelhaft mit dem verbindlichsten Lächeln abgelehnt worden wäre. Mit seinem starken Instinkt für echte Kunst fühlte Lenbach heraus, daß die Arbeit des Pinsels da aufhören müsse, wo der Triumph des Schneiders beginnt. Er fühlte es, trotzdem er durch die Schule Pilotys gegangen war, oder vielmehr gerade weil er die innere Hohlheit virtuoser Stoffmalerei in der Nähe beobachtet hatte. Er wußte, welche Gefahr darin liegt, das Interesse von dem Lebensnerv eines Bildes, welcher beim Porträt ausschließlich im Kopfe, in den Augen steckt, abzulenken auf totes Beiwerk, auf Kleider und Möbel, Orden und Geschmeide. Was von solchen Requisiten höfischer Etikette unentbehrlich war, pflegte er ganz flüchtig anzudeuten. Wie oft fehlen an den Röcken seiner Helden sogar die Knöpfe, z. B. auch an der Hamburger Wiederholung unseres Kaiserbildes, die dadurch fast einen Vorzug vor dem Leipziger beknöpften Exemplar erhalten hat. Nur vereinzelt sind die Bilder, in denen er auf die Ausstaffierung seiner Porträts etwas mehr Fleiß und Ausdauer gewendet hat, und ein Bild, wie das prachtvolle, auf das sorgfältigste durchgeführte Bildnis Björnstjerne Björnsons, gehört zu den Ausnahmen. Wenn er den Liebreiz anmutiger Frauen nicht bloß in Gesicht und Haltung zeigen, sondern auch durch Federn, Perlen und Spitzen heben wollte, — ich denke an die Bildnisse der Frau Eugenie Knorr und der Frau Lilli Merck — so ist es ihm stets gelungen, die subtilsten Effekte eines blitzenden Kolliers, eines duftigen Schleiers oder die schillernden, über Pelz, Samt und Seide liegenden Töne dem Beschauer vorzutäuschen. Die volle Wirkung ist da, man glaubt den Samt und die weichen Spitzen des Pelzes zu fühlen, aber sieht man näher zu, so beruht der Eindruck auf wenigen, mit dem breitesten Pinsel flüchtig hingeworfenen, gleichsam über das Bild hinhuschenden Tönen, auf gewischten Flecken, zitternden Linien oder Punkten. Wir sind überzeugt, daß in sehr vielen Fällen die von Lenbach porträtierten Personen, namentlich seine Damen, seine Dichter und Maler, aber auch manche von den Nebenfiguren seines Repertoirs, gar nicht so vor ihm erschienen waren, wie er sie schildert. Wenn ihm das Kostüm zur Verstärkung der Charakteristik beitragen sollte, scheute er sich nicht, es ebenso willkürlich umzugestalten oder neu zu erfinden, wie er Stellung und Bewegung frei, im



F. VON LENBACH. PAUL HEYSE. STUDIE
Photographie Hanfstängl

Sinne der Eigenart des Dargestellten zu erfinden pflegte. So sind manche seiner Künstlerporträts — ich erinnere an einige seiner Selbstbildnisse, an Bilder Paul Heyses, des Malers Franz von Seitz, — gewissermaßen ideale Charakterbilder geworden, in denen der äußere und innere Mensch sich durchdringen, geistiges Wesen und leiblicher Ausdruck desselben einheitlich verschmolzen sind.

Bei dieser Harmonisierung der Persönlichkeit war ihm unter Umständen das Kolorit der Kleidung ebenso bedeutsam, wie der Ausdruck des Gesichtes, und er nahm dann auf die Farbenstimmung des Kostüms die sorgfältigste Rücksicht. In seinen Hauptwerken ist jede Farbennuance berechnet und jeder Strich an der richtigen Stelle. Dieses Gleichgewicht der Töne, diese Rhythmisierung der Farbe erstrebt er in der verschiedensten Weise. Seine Bismarckbilder erscheinen zum Teil wie Versuche, das Problem der Farbe auf dem Untergrund einer grandiosen Persönlichkeit zu variieren, und wenn nicht in allen das gewaltige Antlitz dominierte, könnte man diese Modulationen seines Lieblingsthemas für bedenkliche Spiele der Phantasie halten. Aber man merkt es kaum, wenn er in einem bekannten Bilde des sitzenden Bismarck den weißen Rock der Halberstädter Kürassiere mit dem Gesicht zusammengestimmt hat, dem Weiß der Uniform zuliebe auch den Teint des Gesichtes bleicht und dem Kopf einen goldig glänzenden Helm statt des richtigen weißen aufsetzt. Solche absichtliche, koloristisch feine Verstöße gegen die geschichtliche Wahrheit sind bei ihm häufiger, als dem Beschauer klar wird. Man bemerkt sie nicht, wie man in einem anderen Falle die Kleinheit der Reiter des Parthenonfrieses nicht als Fehler empfindet. Es gibt ein Bild, worin der perückenlose, kahlköpfige Moltke mit einem Pelz und dem Orden Pour le mérite an dem violett statt schwarz gemalten Bande versehen ist, eine Maskerade von ungemeiner Wirkung, da das dunkelbraune Haar des Pelzes und der weiße, blanke Schädel, das violette Halsband des funkelnden Ordens und dieser selbst die prächtigsten Kontraste bilden. Manchmal geht eine solche Umformung der Wirklichkeit durch das *ganze* Bild, auch durch das Gesicht, und namentlich die Augen pflegt Lenbach mit schöpferischer Freiheit wie kein anderer Maler zu behandeln. Das außerordentliche Temperament, das er seinen Köpfen verleiht, beruht zumeist auf dem höchst gesteigerten Ausdruck der Augen.

Was schon die Alten wußten — ich denke vor allem an den Kopf des Laokoon —, was ein Michelangelo, ein Klinger immer wieder verwenden, ist auch bei Lenbach zum Hilfsmittel geworden, um das höchste Pathos im Gesicht auszudrücken. An seinen Bismarckköpfen zeigt er uns oft das Auge vergrößert und verschoben bis an und über die Grenzen der Möglichkeit, Brauen und Lider rücken weit auseinander, daß der Augapfel wie ein Feuerball in seinen Höhlen liegt. Nun ist aber, wie niemand leugnen kann, das schmerzlich verzerrte Auge des Laokoon durchaus naturwidrig geformt und sicher liegt hierin ein wesentlicher Teil der erschütternden Wirkung dieses Kopfes. Ebenso hat Lenbach die Augen in dem Leipziger Bildnis des alten Kaisers in einer Weise dargestellt — mit starken Verschiebungen und größten Ungleichheiten —, welche nach dem Zeugnis von Beobachtern aus seiner nächsten militärischen Umgebung ihm nicht eigen waren, ja unmöglich sind. Ich möchte behaupten, daß an Lenbachs seelisch ergreifendsten Männerbildnissen überhaupt nie ein Paar gleichgebildeter Augen vorkommt, daß die bei jedem von geistiger Energie erfüllten Kopfe natürliche Verschiebung der Gesichtslinien von ihm bis zur äußersten Grenze verstärkt wurde, und daß diese Asymmetrie des Gesichts eigentlich den überwältigenden Reiz seiner Bildnisse ausmacht. Hier kann man nicht ändern und korrigieren, ohne zu zerstören. Die Naturwidrigkeit steckt der echten Kunst im Blute.

Gewiß, Lenbach durfte der Wirklichkeit in seinen Bildnissen Gewalt antun, wie es kein Hofmaler gewagt hätte. Wenn er unwahr wurde, geschah es aus künstlerischen Gründen. Es lag ihm nie an einer platten Naturabschrift, an nüchterner Ähnlichkeit, und nicht bloß in seinen schönen Frauenbildnissen ist er zuletzt, in der reifsten Zeit seiner Meisterjahre, immer freier und von der Natur unabhängiger geworden, gelegentlich bis zu vollkommener Umwertung der von ihm porträtierten Personen. Da bricht auch die Lust am Farbendichten mehr und mehr aus ihm hervor.

Es wird von Ernst Würtenberger überliefert, daß Böcklin in den achtziger Jahren, als er anfing Himmelblau und Wiesengrün anders zu sehen, als irgend

jemand vor ihm, und in seiner grüblerischen Weise über die Gesetze seiner neuen Malkunst nachsann, ein eigentümliches Verfahren erfand für seine Experimente über Licht- und Farbenverteilung eines Bildes. Auf einem mit Kreide grundierten Zigarrenbrettchen malte er eine kleine Farbenskizze, die ohne den Gegenstand selbst deutlich zu machen, die Farbenwerte nebeneinander zeigte. Ganz dasselbe Verfahren pflegte Lenbach in den neunziger Jahren, wo ich ihn häufig im Atelier besuchte, vor meinen Augen anzuwenden, mit einer eigentümlichen Fähigkeit merkwürdig schnell verschiedene Möglichkeiten der Farbenkombination und der Darstellungsform durchzuprüfen. Ich erinnere mich einer Unterhaltung, in der er mir vor der Staffelei mit leidenschaftlicher Wärme in Worten zu erklären und mit dem Pinsel zu beweisen suchte, wie viel Kraft und Temperament in der Farbe stecke. Es waren Erläuterungen zu dem Tizianischen Ausspruch le macchie sono l'anima del color. Ich sah zunächst nur Flecken intensivster Farben, rot, violett, gelb, die er zusammensetzte und durch einen Rahmen bildmäßig abschloß. Diese Klecksbildchen entstanden in Handflächengröße dicht nebeneinander auf großen, dunkel grundierten Holztafeln, die er, wenn er demonstrieren wollte, auf die Staffelei warf, um an einer freigebliebenen Stelle mit Farbtupfen sofort ein Bildnis, eine Landschaft oder einen Blütenstrauß zu beginnen, ein etwas, das in der Nähe unklar, in einiger Entfernung eine Darstellung von frappanter Wirkung wurde. Es mochten zum Teil Keime neuer Bilder sein, die in ihm aufstiegen, wie Abendglühen oder Gewitterleuchten und es war anmutig zu sehen, wie sich eines aus dem anderen entwickelte, wie ein venezianischer Edelmann da war, wenn er von Tizian sprach und eine italienische Landschaft, wenn seine Erinnerungen nach Florenz abschweiften. Damals wurden mir zwei Grundzüge seiner künstlerischen Begabung offenbar: Seine unbegrenzte Einbildungskraft, die er sich selbst mit Unrecht und wohl nur im Hinblick auf die Einseitigkeit, mit der er das Porträt pflegte, abgesprochen hat, und sein außerordentlich entwickelter Farbensinn.

In Lenbachs Atelier befinden sich noch mehrere Skizzentafeln dieser Art. Auf der einen sieht man links eine farbenprangende Landschaft, die an der rechten Seite in Gewitternacht untertaucht; über dem Wolkendunkel schwebt eine große Palette mit glühenden Farbenflecken; glitzerndes Geschmeide hängt darüber, bunte Schmetterlinge flattern vorbei. Darunter breitet sich eine andere Landschaft klassischen Charakters aus, mit Tempeltrümmern auf kahlem Felsen, von der Sonne bestrahlt, die durch einen Regenbogen bricht. Dann Felsgipfel, unten drei kleine Porträtbildchen, wie angelehnt an den Felsen. Das Ganze ein geistsprühendes Capriccio erhitzter Künstlerphantasie.

Landschaften sind auch auf den übrigen Tafeln, deren es eine Menge zu geben scheint, mehrfach vorhanden. Dazwischen finden sich Blumensträuße und Stilleben anderer Art neben Porträtentwürfen, alles durcheinander gewürfelt, und fast immer sind es fertige Bildgedanken von berauschender Kraft des Kolorits.

Wenn man nach solchen Einfällen urteilen darf, lag in Lenbach eine universelle Begabung für alle Gebiete der Malerei, und wie er schon bei dem ersten Griff ins Leben in dem Bilde des liegenden Hirtenknaben der Schackgalerie und in dem Preßburger Gemälde des römischen Triumphbogens seine volle Meisterschaft für das figürliche Genre und die Landschaft bewiesen hat, würde er vielleicht unter anderen Verhältnissen und bei gegebener Anregung auch im Historienbild Hervorragendes geleistet haben. Aber er zog es vor, dasjenige Stoffgebiet allein zu pflegen, welches alle seine Fähigkeiten zugleich beschäftigte: sein koloristisches Talent und seine Gestaltungskraft nicht weniger, als seinen Scharfblick für die feinsten Charakterzüge der Persönlichkeit.

Was hat ihm denn eigentlich den unbestrittenen Vorrang vor allen anderen Bildnismalern unserer Zeit und eine Ausnahmestellung in der Kunstgeschichte überhaupt verschafft? Doch nicht die Sicherheit im Treffen, die virtuose Technik, das Temperament seiner Farben, Eigenschaften, welche auch andere Meister neben ihm — die Kaulbach, Herkomer, Lazslo z. B. — jeder in seiner Weise besitzen. Nein, es war seine magische Kraft, die Seele aus dem Menschen herauszulocken, ehe er ihn malte.

Man kann drei Arten des Bildnisses unterscheiden, je nach dem Verhältnis, in dem sich der Porträtierte zu dem Maler befindet. Es gibt Bildnisse des *unbeobachteten* Menschen, Bildnisse, in denen der Dargestellte so ruhig und gesammelt erscheint, als



F. VON LENBACH. KAISER WILHELM I. STUDIE
Photographie Hanfstängl

wenn zwischen ihm und dem Künstler oder Beschauer kein Kontakt bestände und keine Aufnahme durch den prüfenden Blick des Malers vorausgegangen wäre. Wir finden sie in der goldenen Zeit der Antike und der Renaissance, auch in manchem Werke der Gegenwart, bei Lenbach in seiner ersten Periode, wo er noch unter dem Einfluß der Klassiker steht.

Und es gibt Bildnisse des *beobachteten* Menschen, der sich gut angezogen hat und in Positur stellt und an dem man in Miene und Haltung erkennt, daß er einen möglichst vorteilhaften Eindruck zu machen bemüht ist. Solche Bilder schuf mit besonders naiver Absichtlichkeit die blutleere Kunst der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und die folgende Epoche bis auf Makart und Angeli, auch schon Barock und Rokoko. Wenn wir von Hofmalerei mit einer gewissen Geringschätzung sprechen, meinen wir die gespreizte Unnatur solcher Bildnisse.

Den höchsten Grad der Auffassung bezeichnet die Darstellung des *beobachtenden,* des innerlich erregten, geistig gespannten Menschen, und solche im Atelier ungewöhnliche Momente hervorzurufen, darin lag die Kraft, welche Lenbach über fast alle Vertreter seines Faches hinaushob. Er verstand es durch Erzählen, ein geistreiches Plaudern mit einem etwa zufällig im Atelier anwesenden Freunde den zu Porträtierenden anzuregen, ohne ihm die Ruhe des Modells zu nehmen; er wußte seinen Geist und seine Energie zu wecken, dann die Wirkung in Gesicht und Haltung momentan zu erfassen und mit ungemeiner Schnelligkeit durch Pinsel oder Kreide festzuhalten. Für diese Fixierung flüchtigster Eindrücke hatte er sich eine eigene Technik erfunden, wir kennen sie alle als Lenbachs Manier, die jetzt von großen und kleinen Künstlern nachgeahmt wird. Es ist eine eigentümliche Mischung von Zeichnen und Malen. Wenige auf rohe Pappdeckel in einem langen Zuge hingeworfene Linien, die am Kontur des Gesichtes entlang gleiten und die wesentlichsten Züge andeuten, dazwischen einige gewischte oder gemalte, Flächen deckende Farbtöne, einige Kritzel und Drucker und die Illusion des vollen Lebens war da.

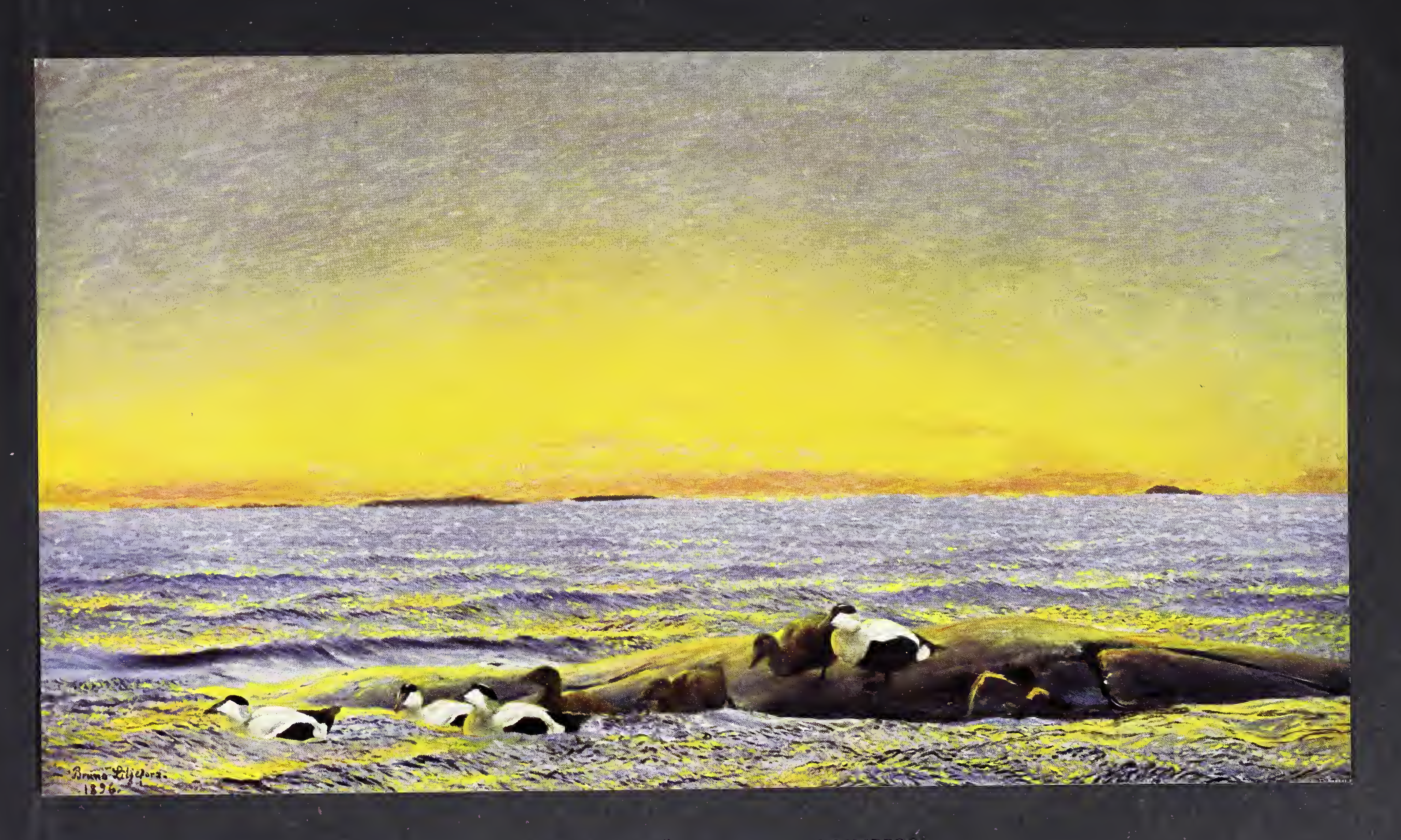
Man muß ihm bei der Arbeit zugesehen haben, wie aus den ersten Sitzungen die Studien zu Dutzenden hervorgingen, wie er an den zur Ausführung ausgewählten Skizzen versuchend und prüfend immer wieder änderte, wohl auch Ausdruck, Haltung und Geste rasch und mit wenigen Strichen wechselte, die Töne umstimmte, um zu begreifen, daß er nicht, wie vielfach geglaubt wird, von Photographien abhing und dem Leben sklavisch folgte. Allerdings hat er, der Vielbeschäftigte, der immer mit Aufträgen überhäuft war, die Beihilfe der Photographie nicht missen mögen. Wohl um die Sitzungen abzukürzen, hat er den Porträtierenden in der Regel von allen Seiten aufnehmen und die Bilder auf *einem* Karton zusammenstellen lassen. So stand ihm beim Fortgang der Arbeit, die er oft unterbrach, und zu gemächlichem Studium gleichsam ein Rundbild, die ganze Figur des Darzustellenden vor Augen. Aber nicht nach solchen Lichtbildern, sondern nach dem Leben pflegte er das Bildnis anzulegen und zu vollenden. Er fixierte das Original vorher mit Pinsel und Kreide in wechselnden Posen und Beleuchtungen und war in diesen Versuchen, in immer neuer Darstellung seines Vorbildes um so glücklicher, je mehr es ihn anzog und geistig beschäftigte.

Wie viel er dabei der Natur entnahm oder seinem Genius verdankte, wer kann es noch feststellen? Und gar vor der Heroengestalt eines Bismarck mußte seine Einbildungskraft aufs höchste entflammt werden. In Friedrichsruhe entstanden die Bismarckstudien in solchen Massen, daß er nur einen Teil mit fortzunehmen für nötig fand, und einen anderen als wertlos beiseite warf. Der vielhörende Heinrich von Poschinger hat den kleinen Zug aufbewahrt, daß der Kanzler diesen Abfall vom Tische des Reichen vernichten ließ, damit nicht — wie in einem anderen wohlbekannten Falle — hinter dem Rücken des Künstlers ein Mißbrauch getrieben würde.

Es ist bezeichnend für das gärende Ungestüm der Phantasie Lenbachs, daß er sich auch bei bestimmten Aufträgen mit einer einfachen Lösung selten begnügte, sondern mehrere, ja mitunter eine ganze Reihe abweichender Entwürfe nebeneinander entstehen und wohl auch zu fertigen Bildern ausreifen ließ, von denen er nur eine einzelne Fassung dem Besteller abgab, während er die übrigen in den weiten Räumen seines Ateliers zurückstellte. So hat sich in seinem Heim ein Reichtum von Bildern aufgehäuft, der noch lange den Forscher beschäftigen und den Kunstfreund mit Neuigkeiten überraschen wird, wenn es auch meist nur alte Brillanten in neuer Fassung sind, die alten Lieblinge der Lenbachschen Muße: ein Döllinger, Moltke, Kronprinz Friedrich, Gladstone, vor allem Bismarck, der Unerschöpfliche, dann die Bilder schöner Frauen, die eigenen Bildnisse und die seiner Lieben.

Geradezu beispiellos und gar nicht mehr zu übersehen ist die Anzahl seiner Bismarckstudien, der großen und kleinen Entwürfe und der mehr oder minder vollendeten Bilder. Es hat nie einen Künstler gegeben, der imstande war ein und dasselbe Thema so oft und immer neu, immer bedeutsam abzuwandeln, wie es Lenbach in der Darstellung des Altreichskanzlers gelungen ist. Bismarck im Stehen und Sitzen, Bismarck forschend, sinnend, lesend, in den verschiedensten Wendungen des Kopfes und in einem Wechsel von Situationen, die nie genrehaft wirken und nie trivial werden; Bismarck als schlichter Landedelmann im Rock und Schlapphut, als Patriarch in der Würde des Greisenalters, als Diplomat in kühler Ruhe oder mit der stolzen Haltung des Militärs, der kraftstrotzende Kanzler durch alle Phasen seines bewegten Lebens bis zu dem müden Einsiedler des Sachsenwaldes; welche Fülle höchster Eingebungen des Genies und nicht *eine* Wiederholung, nie eine Schablone, nie ein starrer Typus!

Es ist begreiflich, daß manche von diesen Skizzen ihr Thema sehr frei und selbst willkürlich behandeln. Ich will ausdrücklich hervorheben, daß sich mit den Jahren namentlich in den Pastellbildern junger Mädchen und Frauen eine gewisse leere, rein dekorative Schön-



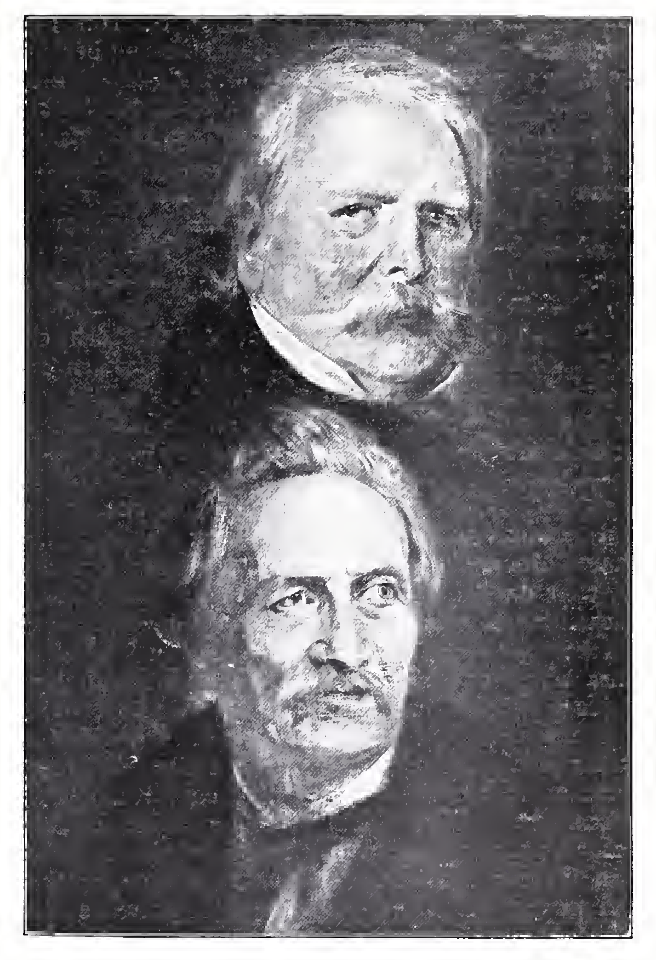
SONNENAUFGANG. GEMÄLDE VON BRUNO LILJEFORS

STOCKHOLM. SAMMLUNG THIEL



heitskurve einmischt, welche nicht mehr der Natur entlehnt ist und welche eben nur in jener, zum Schminken und Aufputzen reizenden Boudoirtechnik des Pastells entschuldbar wird. Er selbst hat zwischen solchen Erzeugnissen der Künstlerlaune und seinen galeriemäßigen Werken streng unterschieden. Aber wie ein berühmter Schriftsteller wohl Aphorismen als Autographen rasch hinschreibt und dem Sammler preisgibt, hat Lenbach gelegentlich Skizzen und Bilder weiblicher Schönheiten, seiner Freunde und Bewunderer mit einer großzügigen, ganz seinem Charakter entsprechenden Pinselschrift entworfen und als Gnadenbeweise, auf Gewinn nicht achtend, von sich gegeben. Die Anforderungen an den Meister wurden immer größer, und dem Andrang zu wehren fiel ihm nicht ein, war es ihm doch zum Lebensbedürfnis geworden, in seinem Atelier vom Morgen bis zum Abend, eine Mittagspause abgerechnet, vor der Staffelei zu stehen mitten im Strom der Fremden, der München und seine Villa allsommerlich durchflutete.

In dieser rastlosen Arbeit errang und befestigte er allmählich seinen eigenen Stil, jene Sicherheit des Blickes für die großen Züge des Charakters, jene Breite des Vortrags, in welcher Beobachtung und Pinselführung in eins zusammenfließen, jenen coup de pinceau, der ihn trotz allen Widerspruchs der Gegner in die Reihe der Modernsten gestellt hat. Schon in den achtziger Jahren hatte er die Freude am Lasieren und Verschmelzen der Töne, an der sauberen, glatten Ausführung verloren. Er fühlte, daß er mehr sah und wiedergab, wenn er entschlossen der Natur zu Leibe ging und aufhörte, ein sogenanntes gutes und schönes Bild zu malen. Das bedeutete aber auch nicht weniger als einen Bruch mit der auf der Akademie erzogenen und vom Publikum hochgeschätzten Korrektheit der Modellierung und Sauberkeit der Pinselführung. Jetzt galt es nur noch den ersten, in der Skizze festgehaltenen Eindruck auch in dem danach auszuführenden Bilde nicht abzuschwächen. Und dies gelang ihm allmählich mit einer von wenig anderen erreichten, von niemand überbotenen Meisterschaft. Hierin lag das Geheimnis seiner Größe, denn es ist (wie nur die Künstler voll zu würdigen verstehen) in aller bildenden und darstellenden Kunst das schwerste, die Inspiration des Erfindungsmomentes während der zeitraubenden Ausgestaltung und bei der Wiederholung nicht zu verlieren. Wenn Eugène Delacroix den Grundsatz aufstellt: um ein Bild zu vollenden, müsse man es immer etwas verderben, denn durch die letzten Striche, welche die Harmonie zwischen den einzelnen Teilen herstellen sollen, wird die Frische der ersten Auffassung zerstört, so gibt dieser Ausspruch das Credo der alten Kunst. Die neue Kunst, die des Impressionismus, lernte umgekehrt rasch zugreifen, Licht und Leben in ihrer Beweglichkeit erfassen und dann die Hand vom Bilde zurückziehen, um es nicht — wie Böcklin es nennt — »zu Tode zu pinseln«. Die Sehnsucht des Künstlers wurde nun, den im Augenblick erhaschten Eindruck flüchtigen Lebens blitzschnell durch die Fingerspitzen und den Pinsel auf die Malfläche zu bringen. Die Skizze wurde zur Hauptsache, der sicher treffende »Pinselhieb« Kennzeichen des wahren Künstlers. Von dieser Seite betrachtet, sind die meisten Studien Lenbachs höchste Leistungen derjenigen Kunst, welche sich vorzugsweise unter dem Namen der Sezession zu sammeln pflegt. Daher erfolgte bei Lenbach die Beseelung des Bildes eigentlich erst in dem Momente, wo er das Glanzlicht im Auge mit einer raschen Bewegung der vorgestreckten Hand gleichsam auf das Bild warf. So sorglos und nachlässig er das Beiwerk hinstrich, bei dem Auge wurde die Hand ruhig und arbeitete mit minutiöser Feinheit; aber erst der letzte, den Blick hervorrufende Tupfen weißer Farbe vollendete den Ausdruck.



F. VON LENBACH. SCHWIND UND SEMPER. STUDIE
Photographie Hanfstängl

Man untersuche nur, wie ein Lenbachsches Bildnis, das aus richtiger Entfernung gesehen zu einheitlicher Wirkung zusammengeht, in der Nähe sich auflöst in scheinbar willkürliche Striche und Flecken. Da findet man jene »glücklichen Nachlässigkeiten«, welche das Entzücken des Künstlers hervorrufen, weil sie die eigentlichen Lebenserreger im Bilde sind. Da wird nicht mehr Linie an Linie gebunden, geformt und gerundet, Einheit der Fläche und Einheit der Technik gewahrt, sondern Effekt neben Effekt gesetzt, mit jedem Werkzeug, das ihm gerade in der Hand lag. Keine

Untermalung mit langsamem Aufsetzen der Töne und keine fertige Zeichnung, ehe die Modellierung begann. Es kam vor, daß er, nachdem er mit einigen Bleistiftstrichen die wesentlichen Linien eines Kopfes angedeutet hatte, sofort anfing mit dem Pinsel die Haupttöne hinzusetzen und dann wieder zum Bleistift griff, wenn ihm der Pinsel zu glatt zu arbeiten schien. An dem Leipziger Bilde des alten Kaisers kann man Bleistiftkritzel entdecken, mit denen an dem schon fertigen Bilde Runzeln und Falten am Kinn und sonst im Gesicht angegeben sind.

Gewiß, man darf nicht sagen, daß Lenbach ein Schüler der Alten geblieben sei. Er war modern geworden, ohne es selber zu fühlen. Aber er hat die Lehren der alten Kunst zeitlebens als ein Vermächtnis betrachtet, an dem man nicht rütteln dürfe. Er war der Überzeugung, daß Tizian und Rembrandt noch für die Gegenwart höchste Muster seien, und darum war er außerstande, zu der Bewegung im Lager der Jungen das richtige Verhältnis zu gewinnen. Er liebte es, über die Bedingungen und die Gesetze der Malerei nachzusinnen, wie es andere neben und vor ihm getan haben. Viel von dem, was er gegen Wymethal über Wege und Ziele der Kunst, über die Führer des modernen Impressionismus und ihre Nachfolger geäußert hat, dürfen wir vergessen, denn es war ihm weder die Tiefgründigkeit und das Hellgesicht eines Böcklin, noch die logische Schärfe eines Klinger gegeben. Lehrreich und frei von aller Schärfe persönlicher Verstimmungen wurde die Unterhaltung, wenn man ihn auf das Gebiet technischer Fragen brachte und er zu reden begann über die Malweise der Alten, die er in mancherlei Versuchen zu ergründen strebte. Es ist mir in Erinnerung geblieben, wie nahe er sich mit Ansichten und Beobachtungen berührte, welche mir Böcklin in ähnlichen Gesprächen entwickelt hat.

So wenig Interesse Lenbach als Theoretiker erregt, so sehr fesselt er in einer anderen Eigenschaft, die mit seiner Vorliebe für die Alten eng zusammenhängt. Er war ein *Dekorationsgenie*, das in der Gegenwart kaum seinesgleichen hat. Zuerst in seinen Ateliers, dann in verschiedenen, von ihm arrangierten Ausstellungen, endlich in den Prachtsälen seiner in den achtziger Jahren bei den Münchener Propyläen erbauten Villa hat er die Kunst ausgebildet, festliche Räume zu schaffen mit einem geringsten Aufwand von Mitteln, die edelsten Stoffe in billigen Surrogaten zu imitieren und einen märchenhaften Luxus zu entfalten, zu dessen Herstellung die einfachsten Arbeiter verwendet werden konnten. Wer ist nicht entzückt worden von dem Zimmer im Eck des Eingangs zu der langen Flucht seiner Münchener Atelierräume? Ein kleines, durch bunte Oberlichter schillernd erleuchtetes Gemach, mit einem wie Feuerwerk blitzenden Muschelbrunnen zur Linken, einem goldenen Kaiserstuhl im Hintergrund und allerlei antiken Bildwerken aus Ton, Marmor und Bronze zur Rechten, gegenüber die Figur eines Pfaues mit funkelndem Gefieder, an den Wänden glitzernde Mosaikbilder. Über dem Thron bauscht sich noch ein lässig hingeworfenes, rotseidenes Gewand, als wenn ein römischer Imperator eben erst seinen Sitz verlassen hätte. Etwas wie Spinneweben und Staub von Jahrtausenden liegt über dem kostbaren, vergilbten Hausrat. Ist es nicht der Winkel eines verzauberten Schlosses aus Tausend und einer Nacht, in den wir geraten sind? Wir schreiten weiter und finden erstaunt in anderen Zimmern kunstreiche Intarsien an den Deckenbalken, frühchristliche Elfenbeinschnitzereien und edelste griechisch-römische Gemmen in den Vertäfelungen der Türen. Wir sehen auf den Renaissancetruhen Rüstungsstücke aus der Ritterzeit neben alten Bischofsmützen, japanische Vasen neben nordischem Kirchengerät. Und an den Wänden hängen über seidenen Tapeten und Gobelins Bildnisse, die uns aus einem Jahrhundert in das andere rufen, und die sich doch so merkwürdig ähnlich sehen. Und ist dort nicht auf dem Cranachschen Bilde der Flucht nach Ägypten am Nährvater Joseph der wohlbekannte Kopf des alten, so vielen Florenzkundigen lieb gewordenen Liphart zu erkennen?

Wir stutzen und überlegen. Wo ist hier Wahrheit und wo beginnt die Täuschung? Eine faustische Phantasie scheint aus der Vergangenheit hervorgelockt zu haben, was irgend das Herz eines Künstlers erfreuen kann, und eine Feenhand scheint es zusammengebaut und zusammengestimmt zu haben.

In der Tat, es ist Wahrheit und Dichtung in eins verwoben. Echt sind viele der kostbarsten Altertümer, der Gewebe, der Truhen und Bilder, und Täuschung, eine erstaunlich geschickte Täuschung, die nur der in ihrer Verwendung sich kundgebende feinste Geschmack rechtfertigt, sind die Intarsien, die wie originale Bronzen und Skulpturen wirkenden getönten Abgüsse, die in Stuck imitierten Mosaiken und Türfüllungen, Täuschungen, das heißt Kopien oder Nachahmungen, sind auch viele der wie alt aussehenden Bilder. Hier berühren wir neben der Stärke zugleich eine Hauptschwäche der Lenbachschen Kunst.

Wie in Karnevalslaune — und das ist nach Gottfried Sempers geistreichem Wort die rechte Stimmung für alles Kunstbilden überhaupt — scheint die ganze Villa mit ihrem Hausrat erschaffen zu sein, und der sie entstehen ließ, war nicht bloß ein leidenschaftlicher Verehrer und Sammler alter Kunst, sondern er war auch wunderbar begabt, alte Kunst zu improvisieren und neue alt zu machen.

Es erregt die Bewunderung des Kunstgelehrten, mit welchem Geschick Lenbach ganz Italien durchsucht hat, um Muster für seine dekorativen Bedürfnisse aufzutreiben. Er ließ überall abformen und besaß einen unglaublichen Vorrat von Ornamentstücken jeder Art, großen und kleinen Reliefs, Friesen, Statuen und Büsten, die zum Teil in Nebenräumen seiner Villa reihenweise und in schönster Unordnung angebracht sind. Antike und Renaissance war ihm dabei gleich wertvoll, die ursprüngliche Bedeutung von Form und Inhalt des Gegenstandes ganz gleichgültig; es genügte, wenn das Relief als Kunstwerk eine leere Stelle passend ausfüllte, eine Büste als Kontur und Farbenfleck die Gesamtwirkung abschloß.

Denn immer zielte er auf den großen malerischen Eindruck eines Raumes ab, dem sich alles Einzelne unterordnen mußte. Wenn dieser geniale Leichtsinn, dem alle Mittel zur Erreichung *eines* Zweckes recht waren, dem Grundgefühl der nach Gesundung strebenden Moderne »Echtheit im Material und Wahrheit der Form« zuwiderläuft, wenn das künstliche Altmachen seiner Bilder den heftigsten Widerspruch Andersgläubiger hervorrief — war es zu verwundern?

Und eigentlich war der altertümelnde Schmucktrieb Lenbachs doch nicht bloß eine vereinzelte Künstlermarotte, sondern die Rückkehr zu einer uralten, historisch gerechtfertigten Formel, die er in Rom und Florenz aufgefunden, vielleicht auch ahnungslos neu konzipiert hatte. Jene Formel, die einst im Nillande am Königshofe der Ptolemäer erdacht wurde, von da nach Campanien und Rom wanderte, eine ausgebildete Kunsttechnik, welche die Gelehrten in Pompeji und in den Kaiserpalästen des Palatin als alexandrinischen Inkrustationsstil studieren und die einmal auch — zu Winckelmanns Zeit — in der Villa Albani wieder praktisch erprobt worden ist.

Es ist eine inhaltsschwere Frage, ob nicht Lenbach, der archaisierende Dekorationskünstler, der sich und seinen mit ihm arbeitenden, aber von ihm geleiteten Freunden in dem Münchener Künstlerhaus neben der Semperschen Synagoge ein so einzigartiges Denkmal gesetzt hat, mit seinen rückschauenden Kunsttendenzen den Fortschritt der Münchener Kunst auf Jahrzehnte verzögert hat, und es ist ein schwacher Trost, daß alle Imitation ein beschränktes Leben hat und mit dem Abfallen der Tünche ihren Reiz verliert; war es doch auch eine Modekrankheit unserer Zeit, die Ausstellungssucht, welche diese Kunst der Improvisation und Imitation groß zog und zu immer neuen Versuchen antrieb.

Aber verweilen wir nicht bei diesen Erinnerungen, welche das Bild des Meisters in ein eigentümliches Helldunkel hüllen. Wenden wir uns zu dem Kernpunkte seines Wesens, zu der Quelle, aus der ihm seine Kraft zufloß.

Hinter jedem Künstler suchen wir den Menschen, und wir vergleichen gern die Werke mit ihrem Schöpfer, als wenn sie sich gegenseitig erläutern müßten. Und in der Tat, so stark wie sein Geist und seine Kunst, so urwüchsig und gesund wie sein Empfinden, sein Urteil und sein Blick, war auch der äußere Mensch, die Hünengestalt mit dem mächtig gewölbten Kopf und den durchdringenden, im Gespräch über die großen Brillengläser hinweg fixierenden Augen. Und dieser gebieterischen Erscheinung eignete eine Einfachheit und Geradheit des Wesens, eine Freimütigkeit, die keine Schranken, kein Ansehen der Person kannte, und die sich wohl auch bis zu verblüffender Derbheit steigern konnte, worüber unter Freunden und Feinden drastische Geschichten in Menge umgehen. Im Verkehr mit Fremden zeigte er eine bestrickende Gabe der Unterhaltung, die feinsten Formen und das reichste Wissen weltmännischer Bildung, die doch nur einer Fähigkeit des Genies entsprang, sich alles geistig Anregende anzueignen und zu assimilieren. Allbekannt ist seine Schlagfertigkeit im Redegefecht, sein Witz und sein Humor, aber nur in engeren Kreisen weiß man von seinem Drang nach Freundschaft, von der Tiefe seines Gemütes und von seinem Bedürfnis zu helfen und zu fördern, wo und wie er nur konnte. Fürstlich wie sein Leben, war auch seine Art zu schenken. Er, dem für Bilder und selbst für bloße Studien die höchsten Preise gezahlt wurden, konnte unter Umständen seine Bilder und Skizzen wie Bagatellen behandeln, die man dem Besucher zum Andenken mitgibt oder dem Freunde ins Haus schickt. Im Künstlerhaus zu München findet sich ein Saal voller Lenbachischer Gemälde — und es sind Meisterwerke darunter —, die er zur Ausstattung dieses Raumes aus den Schätzen seines Ateliers gespendet hat, und im Leipziger Museum trägt eines der vollendetsten Bilder Lenbachs, sein Bismarck im Helm, die stolze Unterschrift: »Geschenk des Künstlers.«

Denen, die ihn nicht persönlich gekannt haben, steht in aller Zukunft eine lautere Quelle offen in seinen *Selbstbildnissen.* Sie geleiten uns durch sein ganzes Leben, von der Jugend bis dicht an sein Sterbebett. Lenbach blickte auf den Grund seines Herzens, wenn er sich selbst schilderte, und er liebte es sich zu beschauen, wie ein Rembrandt und ein Böcklin sich daran erfreut haben, während jene beiden Einsamen, Menzel und Klinger, sich nie selbst porträtierten, so wenig wie dies bei einem Michelangelo denkbar wäre.

Man kann viel lernen aus den Selbstbildnissen großer Künstler, denn es sind Beichten, die sie vor sich selber ablegen, und sie verraten darin mehr, als sie mit Worten bekennen würden. Im vorigen Sommer erschien auf der Düsseldorfer Kunstausstellung ein großes Familienbild, worin sich Meister Franz Stuck mit seiner Frau im Gesellschaftskleid dargestellt hat; man sah den Maler im Sonntagshabit an der Staffelei, wie er die Gattin konterfeit, die im steifen Brokatrock mit feierlicher Miene vor ihm steht, ein seltsamer Gedanke des hochbegabten Künstlers, der uns einen wesentlichen Zug in seinem Charakter enthüllt. Ganz anders Meister Böcklin, der aus dem tiefsten Grunde seines Gemüts sein eigenes Bildnis schöpft: er malt sich jubilierend mit dem Weinglas in der erhobenen Rechten, oder von der Staffelei aufblickend nach dem hinter ihm fiedelnden Tode, oder sinnend auf steiler Warte in das Tal des Lebens hinabschauend. Mit weniger Phantasie, aber temperamentvoll und als treuester Beobachter seines Inneren pflegte Lenbach sein Bildnis zu erfassen. Die Ruhe klassischer Kunstempfindung liegt noch auf dem Selbstporträt aus dem Jahre 1865, aus der Zeit, wo er die alten Meister studierte und im Auftrage des Grafen Schack tätig war, der auch dieses Bild in seine Galerie aufgenommen hat. Ich kenne kein anderes Werk von Lenbach, welches ihn so nahe an Rembrandt heran rückt in der Macht, das Licht auf dem Antlitz in einem Punkte zu sammeln, und in der köstlichen Wärme und Durchsichtigkeit der Schatten, aus denen die Augen scharf beobachtend hervorleuchten. Len-

bachs neuer Stil ist fertig in den späteren, mir bekannten Selbstbildnissen. Dort war es Ruhe ohne Leidenschaft, jetzt ist es Leidenschaft ohne Unruhe (ein Heinesches Wort), die aus den Köpfen spricht. Nun sehen wir den glücklichen Vater mit dem ersten Kinde scherzend, wir sehen ihn mit der zweiten Gattin und dem Kinderpaare in trauten Familiengruppen, oder den Künstler allein, forschend aus dem Bilde blickend, bis zuletzt eine trübe Ahnung seines Schicksals die Züge zu verdüstern beginnt.

Und dieses Schicksal kam unerwartet und vollzog sich, einmal erkannt, mit unheimlicher Schnelligkeit. Am 6. Mai dieses Jahres ist Meister Lenbach einer qualvollen, tückischen Krankheit erlegen. Fast hatte es geschienen, als wenn seine robuste Natur sowenig wie seine Kunst altern könnte, und auch als die ersten Schatten des nahenden Todes in dieses sonnige, an Glanz und Ehren überreiche Dasein fielen, wollte niemand an eine ernste Gefahr glauben. Eine Reise nach dem Süden, die ihn seiner aufreibenden Tätigkeit entrücken sollte, brachte vorübergehende Besserung und neue Hoffnungen. Wieder heimgekehrt, griff er hastig nach dem ungern entbehrten Pinsel, es war, als wollte er das Versäumte nachholen, und der Zukunft noch so viel als möglich hinterlassen. Mit beängstigendem Eifer hat er in dieser letzten Zeit geschaffen. Seine Hand schien freier als bisher, die Führung des Pinsels noch großzügiger zu werden, als endlich die Kräfte ganz versagten. Bilder seiner Lieben sind das letzte gewesen, was er mit matter Hand auf die Leinwand gebracht hat. Wenige Linien und wenige, wie hingehauchte Farbtöne, die ein wunderbares Leben ausstrahlen — das Schwanenlied des sterbenden Meisters.

Mit Ehren, wie sie die Münchener Künstlerschaft noch keinem erwiesen, ist er bestattet worden. Man fühlte etwas wie ein Verwaistsein, als habe sich eine Kluft aufgetan an der Stelle, wo Münchens Kunst am festesten gewurzelt hatte. Und auch anderwärts, an allen Orten, wo Künstler sich rühren und auf das Leben wirken, empfand man, daß mit Lenbach eine Triebkraft von ungewöhnlicher Stärke, eine Gestalt, die nicht vergessen werden kann, dahingeschieden war. Wir aber bekennen, daß er uns nicht genommen worden ist, denn wir haben sein Erbe in seinen unsterblichen Schöpfungen. Und durch seine Werke wird auch die Erinnerung an seine Persönlichkeit erhalten bleiben.

Es ist nicht häufig, daß ein großer Künstler auch ein großer Mensch ist — in Lenbach hat sich beides zusammengefunden. Ein edler Mensch, ein Charakter, eine harmonische, Kunst im Leben widerspiegelnde Vollnatur und ein gottbegnadeter Maler. So wird er in unserem Gedächtnis, in der Nachwelt fortleben.



F. VON LENBACH. FÜRST VON HOHENLOHE. STUDIE
Photographie Hanfstängl





Giebel des Ottheinrichbaues
(1616)
Aus dem Wetzlarer Skizzenbuch.

DIE GIEBELZEICHNUNG VOM HEIDELBERGER OTTOHEINRICHSBAU IM WETZLARER SKIZZENBUCH

EINE ENTGEGNUNG

VON A. VON OECHELHAEUSER

IM Sommer 1902 fand ein ehemaliger Schäfer-Schüler, Regierungsbaumeister *Ebel,* in seinem damaligen Aufenthaltsorte Wetzlar ein altes in Schweinsleder gebundenes Buch (Kleinfolio) mit Zeichnungen eines Architekten aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Eine besondere Bedeutung erhielt dieser Fund durch den Umstand, daß sich auf der Vorderseite von Blatt 57 die hier in Originalgröße wiedergegebene Zeichnung eines Giebels mit folgender Aufschrift (nach dem Original photographisch vergrößert)

Dieszer giebel stest zu Heidelbg:
im Schloss vff Otto Henrichs
Bauw.

befindet, und als ein geradezu verblüffender Zufall ist es zu bezeichnen, daß diese hochwichtige Zeichnung gerade in einer Zeit zum Vorschein kam, als die Wogen des Kampfes um das Heidelberger Schloß am höchsten gingen, als es den Anschein hatte, daß der Schäfersche Rekonstruktionsentwurf vom Großherzoglichen Finanzministerium dem Landtage endgültig zur Annahme empfohlen werden sollte.

Nachdem Ebel zunächst seinem ehemaligen Lehrer von diesem Funde Mitteilung gemacht hatte, erschien gleichzeitig mit der ersten Nachricht über das neu entdeckte Skizzenbuch — wir behalten den unrichtigen Namen ebenfalls bei — aus der Feder des glücklichen Finders (in Nr. 71 des 22. Jahrganges des Zentralblattes der Bauverwaltung vom 6. September 1902) ein Aufsatz *Karl Schäfers,* in dem dieser zu dem Funde Stellung nahm und auf Grund der betreffenden Zeichnung einen neuen, von seinem bisherigen wesentlich abweichenden Rekonstruktionsversuch vorlegte. *Schäfer* schrieb damals: »*Ich habe das Buch gesehen und geprüft; die Echtheit ist über allen Zweifel erhaben*«.[1] Er rühmt den alten Giebeln, wie sie die Wetzlarer Zeichnung erkennen läßt, »eine außerordentliche Schönheit« nach und hofft, daß die Inangriffnahme des Wiederaufbaues nunmehr nicht länger hinausgeschoben werde, nachdem diese »durch eine unverständige, wenn auch teilweise wohlmeinende Gegnerschaft schon zu lange hintangehalten worden« sei.

Schäfer teilte somit offenbar die Meinung Friedrich H. Hofmanns, der in Nr. 92 derselben Zeitschrift nunmehr »die Angelegenheit (das heißt Giebelfrage) vom kunstwissenschaftlichen Standpunkte aus als erledigt« bezeichnet hatte. In dem unmittelbar folgenden Artikel derselben Nummer trat freilich bereits auch die erste öffentliche Äußerung einer Opposition gegen den neuen Schäferschen Entwurf auf. *Albrecht Haupt,* mein verehrter Kollege in Hannover, der sich in neuester Zeit bei der geschichtlichen Erforschung des Heidelberger Schlosses erfolgreich hervorgetan hat, erklärt dort, im Giebel des Wetzlarer Skizzenbuches »einen Beweis stärkster Ungewandtheit und Willkür in der Handhabung der antiken Regeln...« sehen zu müssen und bezeichnet, in direktem Gegensatz zu Schäfer, die »verworrene Häufung der verschiedenartigsten zusammengestoppelten Motive innerhalb der Giebel« als »durchaus unerfreulich«. Von einer künstlerischen Übereinstimmung des Giebels mit der übrigen Fassade sei keine Spur vorhanden, gegen die Art, in welcher Schäfer über die Schwierigkeiten der Zeichnung hinweggehe, sei auf das Entschiedenste Einspruch zu erheben.

Ohne an dieser Stelle näher auf die künstlerische Bedeutung der Giebelzeichnung einzugehen, sei nur Hofmann gegenüber betont, daß — ganz abgesehen von dem Streit über die Echtheit — die Giebelfrage durch den Wetzlarer Fund durchaus noch nicht erledigt erscheint, vielmehr die Hauptschwierigkeiten, sowohl die Frage nach der Berechtigung eines Wiederaufbaues von Giebeln überhaupt, wie auch die Frage, ob man gegebenenfalls gezwungen ist, die Giebel nach der Zeichnung im Skizzenbuche wieder aufzurichten, in ihrer ganzen Tragweite bestehen bleiben.

Meines Erachtens ist durch den Fund zunächst nur die alte, stets auch von mir, sowohl im Kolleg, wie im »Schloßführer« vertretene Ansicht bestätigt worden, daß der »Meriansche Doppelgiebel« nicht dem ur-

[1] Aus dem Zusammenhange ist unzweifelhaft, daß gemeint ist: die Echtheit der Giebelzeichnung.

sprünglichen Plane des Ottoheinrichsbaues angehört, sondern einen nach dem Tode des Kurfürsten (1559) und dem Weggange des Alexander Colins von der Bauleitung — meinetwegen von Jakob Haider, auf den das auf dem obersten Figurenpostament in unserer Zeichnung angebrachte Monogramm H nach Koßmann hindeuten soll — nachträglich zugefügten Aufbau darstellt, eine Konzession an die deutsche Vorliebe für den mittelalterlichen Giebelbau, eine Zutat, die den ursprünglichen Baugedanken entstellt hat. Zugleich offenbart die Wetzlarer Zeichnung, daß der Urheber der deutschen Giebelarchitektur im Vergleich zu dem genialen Meister der italienischen Fassade — ich stimme hierin mit Haupt vollkommen überein — ein Stümper gewesen ist. Trotzdem aber wird man bei einer eventuellen Wiederherstellung der Giebel um diese vom Kunstgeschmack Karl Ludwigs glücklich beseitigten Monstra nicht herum kommen, will man nicht unhistorisch und willkürlich verfahren.

Eine selbstverständliche Vorbedingung dabei ist die *Echtheit* unserer Zeichnung. Trotzdem sie wie ein deus ex machina aufgetaucht war und dadurch von vornherein mit einem erheblichen Verdachte belastet erschien, hatte doch bisher niemand ernstliche, wissenschaftlich begründete Zweifel in der Öffentlichkeit vorzubringen gewagt, bis neuerdings A. Haupt, nachdem er Gelegenheit genommen, das mittlerweile in den Besitz meines hiesigen Kollegen, des Hofrates Professor Dr. M. Rosenberg, übergegangene Buch zu sehen und eingehend zu studieren, in Nr. 11 der Kunstchronik (vom 13. Januar d. J.) mit einem ganzen Apparat von Angriffen gegen die Echtheit des Blattes hervorgetreten ist; freilich — dies sei vorausgeschickt — ohne bezüglich der Zeit der Fälschung zu irgend einem Resultate zu kommen, ebensowenig wie über eine möglicherweise dabei beteiligte Persönlichkeit.

Der Zweck dieser Zeilen ist, in Übereinstimmung mit Karl Schäfers Auffassung, die Unhaltbarkeit der vorgebrachten Argumente bis ins einzelne nachzuweisen. —

Die Hauptschen Beweise lassen sich in *zwei Arten* scheiden: die einen beziehen sich auf die *äußere* Erscheinung des Blattes im Zusammenhange des ganzen Buches, die anderen haben den *Inhalt* der Zeichnung zum Ausgangspunkte.

Ehe wir darauf eingehen, sei zunächst ein kleiner Irrtum richtig gestellt, den auch die eingehende Beschreibung des Buches von seiten des Entdeckers in der Zeitschrift für Bauwesen (Jahrgang LIV, 1904 Sp. 257 ff. nebst Abbildungen auf Blatt 25 bis 27 im Atlas) aufweist, ein Lesefehler, der nur für die Entstehungszeit des Buches von Bedeutung ist. Das Skizzenbuch enthält nämlich nur die Jahreszahlen 1615, 1616 und 1617, die von den Genannten angegebene Jahreszahl 1619 kommt nicht vor[1]). Was Ebel sonst noch über den Ursprung und Zweck des Werkes, sowie über den Zusammenhang mit dem Riedingerschen Atelier in Mainz angegeben hat, erscheint mir im ganzen durchaus zutreffend.

Wenden wir uns nunmehr den durch die *äußere Erscheinung* des Blattes begründeten Zweifeln Haupts zu, so kann der Umstand, daß die *Seitenzahl* des Giebelblattes in der Foliierung des Buches *doppelt* erscheint, zunächst schon deshalb keinen Anlaß zur Verdächtigung bieten, weil das Giebelblatt Fol. 57 nicht allein diese doppelte Zahl aufweist, sondern ebenso das vorangehende Blatt Fol. 56, auf dem sich eine in jeder Beziehung unanfechtbare Giebelzeichnung befindet. Da ferner das Papier von Haupt selbst nicht beanstandet wird und die Tatsache feststeht, daß alle leeren Blätter des Buches ganz ebenso mit durchlaufenden Zahlen versehen sind, wie die zu Zeichnungen benutzten Blätter, so erscheint die Frage der Echtheit schon deshalb ganz unabhängig von der doppelten Foliierung. Dem Fälscher standen ja leere Blätter genug zur Verfügung, so die ebenfalls unbenutzten Fol. 51 und 52 vor und Fol. 58 hinter der Abteilung des Buches, die die Giebelzeichnungen enthält. Zudem ergibt aber auch eine Prüfung der Blattzahlen, daß die doppelt vorkommenden, sowohl untereinander als auch mit den übrigen Blattzahlen des Bandes vollkommen übereinstimmen, ja ein Vergleich mit den auf den Zeichnungen des Buches vorkommenden Zahlzeichen läßt sogar unzweifelhaft erkennen, daß es der Urheber der Zeichnungen selbst gewesen ist, der die Foliierung des Buches vorgenommen hat. Die doppelte Foliierung erklärt sich somit einfach aus einem Irrtum beim Numerieren, gerade so wie weiterhin irrtümlich die Zahl 82 zweimal hintereinander vorkommt und 83 übersprungen erscheint. Nebenbei sei noch bemerkt, daß es sich bei Fol. 56 und 57 nicht etwa um eine Lage, also zwei zusammenhängende Blätter handelt, die von einer anderen Stelle des Buches hier nachträglich hätten eingeschoben sein können, und daß auch der alte Einband nicht die geringste Spur einer solchen späteren Einheftung aufweist.

Das zweimalige Vorkommen der Blattzahl bietet somit nach keiner Richtung hin Anlaß zur Beanstandung der Echtheit.

Ebensowenig ist dies aber auch bezüglich der oben wiedergegebenen *Aufschrift* der Fall, deren vereinzeltes Vorkommen im Buche Haupt höchst verdächtig erscheint.

Meines Erachtens sollte hier schon der Hinweis, daß auf Fol. 104 eine zweite Aufschrift — unzweifelhaft von derselben Hand geschrieben — vorkommt, allen Verdacht entwaffnen, denn die Ausrede, daß es sich bei der »*Henwag zu Speyer*« um eine Maschinenzeichnung handelt, kann deshalb nicht in Betracht kommen, weil unser Zeichner die Architektur-, Maschinen- und Ingenieurwerke ganz gleichartig behandelt, das heißt gleichwertig, mit gleicher Sorgfalt dargestellt hat. Weshalb derselbe gerade diese beiden Blätter, und nur diese, mit Aufschriften versehen hat, entzieht sich freilich unserer Kenntnis. Vermutungen darüber lassen sich aber genug aufstellen.

Wie Ebel bereits nachgewiesen hat, handelt es sich bei einem großen Teile der Zeichnungen um

1) Der erste Bericht über das Buch im Zentralblatt nennt auch nur die drei oben angegebenen Jahreszahlen.

Kopien aus den damals weit verbreiteten Architekturwerken eines Vignola, Ducerceau, Vredemann de Vries, Wendel Dietterlin, Hans Blum und anderer. Ein kleinerer Teil der Bilder dagegen beruht offenbar auf persönlicher Anschauung, das heißt auf Skizzen, die an Ort und Stelle gefertigt sind. Hierzu dürften in erster Linie unsere beiden bezeichneten Blätter zu rechnen sein. Daß der Urheber des Buches tatsächlich in Heidelberg gewesen ist, gewinnt an Wahrscheinlichkeit dadurch, daß, wie auch schon Ebel bemerkt hat, die Baluster auf Fol. 66, samt den dazu gehörigen Details auf Fol. 64 und 65, zweifellos dem Steingeländer der zwischen der Außenfront des Friedrichsbaues und dem Altanbau emporführenden Treppe genau (bis auf die Voluten) nachgezeichnet ist[1]). Ähnlich wird ihm wohl auch gelegentlich eines Besuches von Mainz aus die mächtige Heuwage in Speyer, an der ein ganzer Wagen aufgehängt werden konnte, Anlaß zu einer Aufnahme und dadurch zu einer Bezeichnung des Blattes im Skizzenbuche gegeben haben. Hinzu kommt, daß letzteres, aus den vorhandenen unfertigen Blättern und Lücken zu schließen, offenbar nicht fertig geworden ist und wahrscheinlich auch deshalb eine Bezeichnung der übrigen Blätter unterblieben ist. Die von Koch und Seitz erörterte Möglichkeit einer späteren Zufügung unserer Inschrift hat Ebel bereits auf Grund der Schriftvergleichung richtig zurückgewiesen.

Aber selbst wenn eine ganz außerordentlich geschickte Fälschung in dieser Beziehung vorläge[2]), so sollte doch auch gerade der Umstand, daß nur *zwei* Aufschriften vorhanden sind, jeden Verdacht von vornherein entwaffnen. Einem Fälscher von dieser Schreibfertigkeit wäre es ein Leichtes gewesen, eine Anzahl weiterer Aufschriften, die ja leicht zu erfinden waren, anzubringen und sein Blatt in dieser Hinsicht verdachtsfrei zu machen. Daß einem Besucher des Heidelberger Schlosses, noch dazu einem Architekten, im Jahre 1616 die Riesengiebel des Ottoheinrichsbaues besonders in die Augen gefallen sind und zum Festhalten in einer Zeichnung veranlaßt haben, kann doch nicht wundernehmen, ebensowenig dann aber auch, daß er diese Zeichnung mit einer Aufschrift versah, während er z. B. den vom alten Mainzer Gymnasium entlehnten, einen sehr gebräuchlichen Typus darstellenden Renaissancegiebel zwei Blätter weiter vorläufig unbezeichnet ließ.

Ebensowenig als Blattzahl und Aufschrift bietet schließlich auch die von Haupt angeführte »*verschiedene Darstellungsmanier*« Anlaß zu Zweifeln. Zunächst ist hier festzustellen, daß sich dies Kriterium unmöglich auf die eigentliche Technik der Zeichnung, die Art der Feder- und Pinselführung beziehen kann, da unser Blatt sich in dieser Hinsicht durchaus mit den übrigen ähnlichen Zeichnungen des Bandes in Übereinstimmung befindet, wie schon ein Vergleich der Ebelschen Reproduktion in der Zeitschrift für Bauwesen (siehe oben) mit unserer Wiedergabe des Blattes zeigt. Auch der bräunliche, etwas hellere Ton der Zeichnung kann als verdachterregend nicht in Frage kommen, da er sich ebenso auf den Blättern 49, 80, 89 findet und lediglich auf dünneres Anreiben der Tusche zurückzuführen ist.

Der einzige, wenn auch nur sehr wenig auffällige äußere Unterschied liegt in dem etwas bläulicher als sonst gehaltenen grauen Schattentone. Aus dem Umstande aber, daß zufällig bei unserem Blatt eine Spur von Blau in den Pinsel geraten ist, die Unechtheit einer Zeichnung herleiten zu wollen, die im übrigen technisch durchaus alle Merkmale der Echtheit trägt, geht doch in der Tat nicht an. Aus demselben Grunde könnten noch viele andere Blätter des Buches angezweifelt werden, die in dem einen oder anderen Punkte in technischer Beziehung tatsächlich, und zwar viel mehr voneinander abweichen.

Damit erscheinen die »*substantiellen Anhaltspunkte*« für die Unechtheit des Blattes abgetan. Haupt will ihnen zwar keinen entscheidenden Wert beigelegt wissen, kommt aber gegen Schluß seines Aufsatzes doch mit besonderer Betonung wenigstens auf das im Beifügen einer Beischrift liegende Verdachtsmoment zurück.

Und ebenso wie mit den äußeren, steht es mit den *inneren Gründen,* die Haupt gegen die Echtheit vorbringen zu sollen glaubt und die es für ihn als ganz unzweifelhaft erscheinen lassen, daß es sich »um eine Vermutung späterer oder spätester Zeit« handelt, um eine »Phantasiezeichnung«, die aufs Geratewohl, möglicherweise in unseren Tagen erst entstanden sei und deshalb aller Bedeutung entbehre.

Zu der von Haupt merkwürdigerweise gar nicht erörterten Frage: *welchem Zwecke kann die Fälschung gedient haben?* — meines Erachtens einer der ersten und wichtigsten in solchem Falle — sei nur kurz bemerkt, daß der Händler in Wetzlar, von dem Ebel das Buch erstanden hat, in Rücksicht auf den geringen Preis und die sonstigen Fundumstände von vornherein bei der Untersuchung ausscheidet. Ebensowenig kann aber auch eine der beiden Parteien, die sich im Kampf um Heidelberg befehden, bei einer eventuellen Fälschung in Frage kommen, da dem Anhange Karl Schäfers und dem Meister selber, so diplomatisch sich letzterer auch damit abzufinden verstanden hat, im Grunde doch nichts ungelegener kommen konnte, als dieser Fund, der aller Welt zeigte, wie nahe man davor gestanden hatte, eine unbeabsichtigte Fälschung zu begehen, das heißt den Bau mit ganz anderen Giebeln zu restaurieren, als er jemals getragen hat.

Wir »Ruinenschwärmer« aber würden das Buch mit der Fälschung doch wohl schwerlich einem Schäfer-Schüler in die Hände gespielt haben, der das Blatt einfach hätte unterschlagen oder vernichten können, sondern würden wohl vorgezogen haben, es selbst in unserem Sinne, das heißt gegen einen Wieder-

1) Offenbar ist die Baluster erst später hierher versetzt worden. Auf der Zeichnung des Skizzenbuches ist nämlich ein langes Stück Geländer dargestellt, während es sich jetzt an der Treppe um zwei kurze Geländerstücke handelt.

2) Geheimrat Dr. von Weech, der Vorstand des Großherzoglichen General-Landesarchivs in Karlsruhe, hat die Güte gehabt, meine Angaben, soweit sie das Paläographische und Bibliographische betreffen, zu prüfen und sein volles Einverständnis damit erklärt.

aufbau, auszunutzen. Gegen die Möglichkeit einer Mystifikation *in unseren Tagen* spricht im allgemeinen auch die Erwägung, daß das in der Tat recht wertvolle alte Skizzenbuch mit seinem interessanten Inhalt vorher, ehe die Fälschung eingetragen sein könnte, doch in irgend jemandes Besitz und also bekannt gewesen sein müßte. Solche Bücher aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts sind doch nichts Alltägliches. Irgend jemand, Antiquar, Künstler oder Gelehrter müßte es somit bislang absichtlich oder unabsichtlich verborgen gehalten haben. Alles dies ist im höchsten Grade unwahrscheinlich, wenn nicht undenkbar. Wer in aller Welt könnte also ein Interesse an einer solchen virtuosen kunstgeschichtlichen Fälschung haben oder gehabt haben? Würde doch auch die Anfertigung der Zeichnung — abgesehen von der nur durch lange Übung zu erlangenden Fertigkeit in der Nachahmung der Zeichenweise und der Schriftzüge, wie auch in der »Patinierung« des Blattes — eine solche Kenntnis der kunsthistorischen und baugeschichtlichen Einzelheiten dieser schwierigen Materie voraussetzen, daß die Fachmänner an den Fingern herzuzählen sind, die bei der Fälschung in Frage kommen könnten. Diese Erwägungen allein schon sollten genügen, das ganze Hauptsche Hypothesen-Gebäude über den Haufen zu werfen.

Wir wollen es uns trotzdem nicht versagen, auch noch die *inneren Gründe,* welche gegen die Echtheit der Giebelzeichnung zu Felde geführt werden, in ihrer Unhaltbarkeit zu beleuchten.

Haupt geht von der stets erkannten und unbestreitbaren Tatsache aus, daß die, seiner Ansicht nach erst nach 1669, infolge der Baufälligkeit des alten Doppelgiebeldaches neu errichteten Zwerchhäuser, die der Kraussche Stich über dem Ottheinrichsbau zeigt, und deren Reste heute noch oben auf der Frontmauer zu sehen sind, im Anschluß an die Giebel des Friedrichsbaues entstanden sind.

Wenn er aber dabei behauptet, daß die Ottheinrichsbau-Zwerchhäuser, nach dem Krausschen Stiche und den vorhandenen Resten zu urteilen, »mutatis mutandis *getreue Nachbildungen*« der Friedrichsbau-Zwerchhäuser gewesen seien, so ist dies ein Irrtum. Die einzige Übereinstimmung besteht darin, daß die Fenster in beiden Zwerchhäusern mit Dreieckgiebeln bedacht sind, alle übrigen Einzelheiten an Fenstern und Pilastern, ebenso wie die Figurennischen des oberen Aufbaues sind völlig verschieden. Die Abhängigkeit und Ähnlichkeit bezieht sich also nur ganz allgemein auf die Gesamtdisposition, was, wie gesagt, von jeher erkannt worden ist. Die Zwerchhäuser des Frauenzimmerbaues hierbei mit ins Treffen zu führen, halte ich nicht für zulässig, weil diese bekanntlich, wie der ganze Bau, nur eine aufgemalte Architektur besessen haben, worüber der Kraussche Stich leicht hinwegtäuscht. Außerdem ist auch hier nur die allgemeine Anordnung der Schochschen Zwerchhäuser am Friedrichsbau vorbildlich gewesen. Von Übereinstimmung der Einzelheiten kann auch hier keine Rede sein.

Wie verhält sich nun aber die Wetzlarer Zeichnung zu der zwischen 1670 und 1680 entstandenen Darstellung der Giebel auf dem Krausschen Stiche und den damit übereinstimmenden, heute noch vorhandenen Resten der ehemaligen Zwerchhäuser des Ottoheinrichsbaues? Sind wirklich, wie Haupt glauben machen will, »die Einzelheiten der Giebelzeichnung, soweit sie die gleichen sind wie auf dem Krausschen Stiche«, genau nach letzterem gebildet?

Diese Frage ist zunächst in Bezug auf den Umriß entschieden zu verneinen. Das einzige Vergleichungsobjekt bieten hier die Seitenvoluten des zweiten Giebelstockwerkes auf unserer Zeichnung und das Rollwerk an entsprechenden Stellen auf dem Krausschen Stiche. Liegt nun auch dabei eine ähnliche Linienführung vor, so besteht dafür anderseits ein sehr bedeutsamer Unterschied in der Verwendungsweise dieses Motives, indem es in dem einen Falle als Eckfüllornament (bei der Wetzlarer Zeichnung), im andern Falle (bei Kraus) als seitliches Begrenzungsstück in der ganzen Höhe des zweiten Giebelstockwerkes verwendet erscheint. Von einer Nachbildung kann also selbst bei dieser Volute keine Rede sein; ebenso wenig zeigt aber auch die übrige Silhouette, sowie die Horizontaleinteilung beider Giebel — hier Drei-, dort Vierteilung — irgend welche Übereinstimmung. Selbst der übliche Dreieckabschluß zu oberst erscheint in dem einen Falle (Wetzlarer Giebel) steil im Sinne der deutschen Frührenaissance, während Kraus die flachere, griechische Form des Giebels darstellt.

Was schließlich die Figur des lagernden Löwen auf unserem Blatt anbetrifft, so kommt dieselbe — ganz abgesehen davon, daß auch hier nur eine allgemeine Übereinstimmung vorliegt und z. B. die Kopfhaltung eine ganz andere ist — bei Kraus gar nicht am Giebel, sondern an zwei Stellen über dem Hauptgesimse vor, wohin die Tiere ursprünglich bestimmt waren (siehe unten), und nach Abbruch des Doppelgiebels auch richtig versetzt worden sind. Das Vorkommen des Löwen auf unserer Zeichnung halte ich deshalb sogar für einen Beweis von deren Echtheit.

Bietet somit der Umriß nicht den mindesten Anhalt zugunsten der Hauptschen Annahme, so zeigt dagegen die Fensterbildung des unteren Stockwerkes in der Tat eine solche Übereinstimmung, daß diese vielleicht genügen könnte, um die von Haupt behauptete Abhängigkeit unseres Blattes von dem Krausschen Bilde zu beweisen, *vorausgesetzt* natürlich, daß diese Formen nur vom Krausschen Stich entlehnt, das heißt nicht anderswo her genommen sein könnten; diese Voraussetzung trifft jedoch keineswegs zu. *Meines Erachtens stammen nämlich die betreffenden Fensterpaare in den Zwerchhäusern noch vom alten Merianschen Doppelgiebel her.* Beim Abbruch desselben hat man dies Fensterpaar beibehalten, dabei aber an Stelle der Doppelpilaster, die unsere Zeichnung aufweist, nach dem Vorbilde des Friedrichsbaues je eine Statuennische eingebrochen. Der bauliche Befund der vorhandenen Reste läßt diese Annahme durchaus zu — die Vorblendung des Konsolstückes vor der Nische ist sogar anders kaum zu

erklären — und bestätigt damit zugleich indirekt die Echtheit unserer Zeichnung.

Also nicht vom Krausschen Stiche rührt die Übereinstimmung her, sondern die Fenster sind in dieser Form bereits im Jahre 1616 am Bau vorhanden gewesen, dort von unserem Architekten gesehen und aufgenommen worden. Kraus scheidet also als Belastungszeuge in jeder Hinsicht aus.

Als ein weiteres Hauptargument gegen die Echtheit unserer Zeichnung glaubt Haupt auch die Darstellung des Doppelgiebels auf dem Merianschen Kupfer vom Jahre 1620, der den Blick auf die Nordseite des Schlosses darstellt, ausspielen zu sollen. Meines Erachtens ist es an sich ganz unzuläßig, ein so winziges Stück einer großen Gesamtansicht mit Beweiskraft für die Einzelheiten zu Felde zu führen und sogar vermittelst mechanischer Vergrößerung diese Beweiskraft noch erhöhen zu wollen. Von photographischer Treue kann bei den Merianschen Stichen überhaupt nicht die Rede sein, am wenigsten aber bei Blättern, die, wie das vorliegende, höchstwahrscheinlich nach fremden Vorlagen — bei dem zweiten Merianschen Blatte von 1620 ist es ja bekanntlich nachweislich der Fall — gearbeitet und von so entferntem Standpunkt aus aufgenommen sind, daß dem Zeichner alle Einzelheiten der Baulichkeiten verschwinden mußten. Unser Doppelgiebel nimmt auf der Platte etwa den Raum eines mittleren Fingernagels ein. Dem Zeichner konnte es bei seiner Darstellung des Schlosses in so kleinem Maßstabe und bei solcher Entfernung also nur darauf ankommen, die charakteristische Silhouette des Doppelgiebels im allgemeinen richtig wiederzugeben, höchstens etwa noch die dunklen Punkte hervorzuheben, die die Fenster innerhalb der Giebelflächen bildeten; alle Einzelheiten verschwanden dem Auge. Wie sorglos der Zeichner oder Stecher bei Wiedergabe der Einzelheiten an den Giebeln verfahren ist, beweist nun aber gerade die Vergrößerung, die Haupt selbst in seiner Schrift: Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses (Frankfurt a. M.), bei Seite 62 bringt, so schlagend, daß es unbegreiflich erscheint, wie man immer noch diesem Kupferausschnitt dokumentarische Bedeutung beizulegen und ihn auch unserer Zeichnung gegenüber auszuspielen versuchen kann. Denn nicht nur, daß die krause Umrißlinie bei beiden Giebeln verschieden aussieht, soweit der ganz verschwommen gezeichnete Kontur überhaupt einen Vergleich zuläßt, die Vergrößerung läßt ferner erkennen, und zwar mit voller Deutlichkeit, daß auch die Vertikalteilung der Giebel ganz verschieden dargestellt ist. Bei dem vorderen Giebel entspricht diese ganz der Darstellung auf unserer Zeichnung, bei dem hinteren geht eine Pilasterteilung in der Mittelaxe des Giebels von unten bis oben hinauf, wodurch ein ganz anderes architektonisches Bild entsteht.

Aus dem Merianschen Bilde ist somit schlechterdings nichts anderes zu entnehmen, als die durch den zweiten Merianschen Stich, die Darmstädter Abbildung und die Stuttgarter Zeichnungen übereinstimmend bestätigte Tatsache des einstigen Vorhandenseins von Doppelgiebeln über dem Ottoheinrichsbau, sowie deren ungefähre Form und Verhältnis zu den übrigen Bauten. Alles weitere steht in der Luft. Will man aber die Beweiskraft des Merianschen Stiches trotzdem nicht fahren lassen, so könnte diese meines Erachtens nur zugunsten unserer Zeichnung verwertet werden, da außer der oben angeführten Übereinstimmung auch in dem wichtigsten Punkte Zeichnung und Kupfer zusammengehen, nämlich darin, daß keine *Figurennische* im Giebel erscheint[1]).

Wir kommen hiermit zu dem schwersten Geschütz, das Haupt gegen unsere Giebelzeichnung aufgefahren hat.

Auch hier handelt es sich um eine freilich bisher allgemein angenommene, meines Erachtens aber falsche Voraussetzung, nämlich daß die Doppelgiebel bereits Figurennischen gehabt haben müßten.

Der viel besprochene und durch seine Vieldeutigkeit nachgerade in Verruf gekommene Colinssche Kontrakt vom Jahre 1558 spricht nur von 14 Standbildern und fünf Löwen. Von jeher habe ich hierin einen Beweis für die Annahme gesehen, daß zur Zeit, als mit dem Niederländer Colins dieses »Verding« gemacht worden ist, von Giebelaufbauten noch keine Rede war, weil die drei Stockwerke der Fassade nur für 14 Figuren Nischen boten und die fünf Löwen als obere Bekrönung den fünf Achsen der Fassade vortrefflich entsprachen. Unsere Zeichnung beweist nun die Richtigkeit dieser Annahme und zeigt, daß anläßlich der nachträglichen Anordnung der Doppelgiebel eine Vermehrung der Figurennischen noch nicht vorgenommen worden ist. Erst als die Zwerchgiebel errichtet wurden — sei es nun, wie Kossmann annimmt, noch unter Friedrich V. (dann aber doch jedenfalls nach 1616, der Jahreszahl unserer Zeichnung), oder unter Karl Ludwig[2]) — hat man nach dem Vorbilde des Friedrichsbaues auch hier oben je eine Figurennische angebracht, so wie sie im Krausschen Stich erscheinen.

---

1) Das Blatt im Darmstädter Thesaurus picturarum v. J. 1603 oder 1604, auf das Haupt so großen Wert legt, daß er sogar eine Rekonstruktion des Giebels (a. a. O. S. 67) danach veröffentlicht hat, ist meines Erachtens eine für Einzelheiten ebenfalls völlig wertlose Dilettantenzeichnung, bei deren Anfertigung so unverständig verfahren worden ist, daß — wie Koßmann richtig nachgewiesen hat (die Bedachung am Heidelberger Otto Heinrichsbau von 1689 [Karlsruhe 1902 S. 15]) — der vordere der beiden Giebel, der richtig auf der Zeichnung angegeben war, durch Übertuschen wieder entfernt worden ist. Der vorhandene zeigt zudem eine ganz unmögliche Architektur, die mit der des Merianschen Blattes nicht das mindeste gemeinsam hat. Das Blatt erachte ich deshalb für völlig wertlos, sowohl für die Frage des Wiederaufbaues, wie für unsere Streitfrage. Wie Haupt hierin »durchaus den Stil Kaspar Vischers, des Meisters der Giebel zu Heidelberg und später der Plassenburg«, erkennen will, ist mir unerfindlich.

2) Haupt nimmt anscheinend seine Korrektur der Krausschen Jahreszahl 1659 in 1669 als erwiesen an; die Unwahrscheinlichkeit dieser Hypothese hat Kossmann (die Bedachung usw. S. 19 f.) ausführlich erörtert.

Wie läßt sich nun aber diese Annahme mit der bisherigen vereinigen, daß sämtliche Statuen des Ottoheinrichbaues von Alexander Colins herrühren, wie läßt sich die Verminderung der obersten Statuenreihe mit dem bekanntlich von Starck so schön erklärten Programm des Statuenschmuckes ferner in Einklang bringen?

Der Brand vom 24. Juni 1764, der den Ottoheinrichsbau zur Ruine machte, hat Juppiter und Sol verschont. Ihrer Umgebung beraubt, thronen sie heute noch einsam in ihrer luftigen Höhe über dem herrlichen Bau.

Untersuchen wir die sieben obersten Figuren der Fassade, so steht stilistisch und technisch unserer Annahme nichts entgegen, daß Sol und Luna — letztere hat natürlich den Platz gewechselt — spätere Zutaten sind. Der Bildhauer, der, unserer Annahme gemäß, aus Anlaß der Errichtung der Zwerchhäuser den Auftrag erhielt, die bisherige Reihe der antiken fünf Planeten durch Einfügung der genannten beiden Statuen zur jetzigen Gruppe der sieben Wochentagsgötter zu erweitern, hat zweifellos versucht, sich dem Stile der alten Figurenreihe anzuschließen, wie wenig ihm dies aber gelungen ist, zeigt ein Vergleich der Luna (Diana) beispielsweise mit der Venus und des Sol mit dem jetzt neben ihm thronenden Juppiter. Wenn trotzdem diese beiden jüngern Figuren nicht so sehr aus dem Rahmen fallen, daß sie von jeher als spätere Zufügungen zu erkennen waren, so liegt dies an der von mir bereits in meiner Abhandlung über Sebastian Götz, den Bildhauer des Friedrichsbaues (s. Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses II, 1890) hervorgehobenen Ungleichheit und Verschiedenartigkeit der Colinsschen Figurenreihe, die sich auch in dieser Beziehung mit dem Statuenschmuck des Friedrichsbaues nicht entfernt vergleichen läßt.

Mag nun auch die Feststellung einer solchen Ungleichheit unter den Colinsschen Statuen die Beweiskraft für die spätere Zufügung von Sol und Luna entsprechend mindern, die Feststellung der Tatsache genügt, daß der Befund der Figuren zum mindesten nicht gegen unsere Annahme spricht, ebensowenig wie in der Vermehrung der Planetenreihe eine Änderung des vermutlichen Programmes zu erblicken ist.

An sich folgt also aus der Tatsache, daß auf dem Krausschen Stiche bereits sechszehn Figuren am Bau vorhanden sind, keineswegs, daß der Meriansche Doppelgiebel auch schon Statuennischen enthalten haben muß. Damit fällt aber auch das hieraus geschöpfte Verdachtsmoment fort. Aus der gewissenhaften Art, mit der unser Zeichner die Vorlagen aus den Architekturwerken, so z. B. die Tür von Caprarola aus Vignolas Werk, in sein Skizzenbuch übertragen hat, ist zudem mit Sicherheit zu schließen, daß er die Figurennische, einen so integrierenden Bestandteil des Giebelaufbaues, bei dessen Aufnahme nicht weggelassen hätte, wenn sie vorhanden gewesen wäre. Was nicht vorhanden war, konnte er freilich nicht darstellen.

Bedenkt man, welche Schwierigkeiten das Anbringen der Figurennischen im Doppelgiebel bei den bisherigen Rekonstruktionsversuchen gemacht hat, wie insbesondere die unglückselige Verwachsung der Giebel in der Mitte, abgesehen von der ungenauen Darstellung Merians, auf diese falsche Voraussetzung allein zurückzuführen ist, wie dieselbe Anlaß gegeben hat zu der monströsen Dachkonstruktion mit windschiefen Flächen, sowie zur Anordnung eines durchgehenden untersten Giebelgeschosses, das niemals vorhanden gewesen sein kann, erwägt man alle diese Schwierigkeiten und vergleicht damit, wie einfach die Dinge jetzt liegen, so ist das Auftauchen unserer Zeichnung wie eine Erlösung zu betrachten.

Solange mein verehrter Gegner nicht nachweisen kann, daß der Meriansche Doppelgiebel bereits Statuen enthalten hat — ich wiederhole: seine vergrößerte Meriansche Zeichnung ist hierfür ebensowenig brauchbar, wie das Aquarell im Darmstädter Thesaurus —, bleiben somit alle aus dem Fehlen einer Figurennische gegen unsere Zeichnung erhobenen Verdächtigungen gegenstandslos.

Aber schließlich: die beiden Figuren oben auf unserem Blatte! Haupt sagt: »die beiden Figuren finden sich ganz getreu ebenso — aber im Gegensinn, herumgedreht an der inneren Tür des Friedrichsbaues, die schon 1669 dorthin aus dem Ottoheinrichsbau versetzt worden ist. Es ist eine Unmöglichkeit, daß dieselben Putten nochmals als freie Figuren in Überlebensgröße auf dem Giebel des Ottoheinrichsbaues gestanden haben können«. Ergo, handelt es sich hierbei um Motive, die der Fälscher in Heidelberg genommen und »durch Herumdrehen unkenntlich zu machen« gesucht hat.

Zunächst ist hierzu zu bemerken, daß von *zwei* nachgeahmten Figuren überhaupt nicht die Rede sein kann, höchstens von einer ungefähren Übereinstimmung der einen Figur rechts am Giebel mit der rechts oben an der Tür. Kopfhaltung, Haltung des Horns, Profilstellung, das Einstemmen des linken resp. rechten Armes, alles dies ist zwar abweichend behandelt, trotzdem aber eine allgemeine Ähnlichkeit und die Möglichkeit einer Abhängigkeit voneinander vorhanden.

Dagegen hat unsere zu oberst auf dem Giebel in Vorderansicht ruhig dastehende Figur mit der graziös hüpfenden Profilfigur links oben auf dem Türgestell nur das eine gemein, daß beide Putten eine Trompete nach unten halten. Im übrigen sind sie, wie ein Blick auf Tafel 94 bei Sauerwein zeigt, grundverschieden.

Welcher Schluß ist nun aus der Ähnlichkeit dieses einen Figurenpaares zu ziehen?

Zunächst ist festzustellen, daß unser Zeichner im Jahre 1616 die von ihm angeblich als Vorbild benutzte Figur gekannt haben kann. Ob die Tür — was sehr wahrscheinlich — wirklich aus dem Ottoheinrichsbau stammt, ist dabei belanglos, ebenso, ob sie nach Haupt erst 1669 von dort versetzt worden ist. Die Hauptsache ist, zu konstatieren, daß es sich bei der Tür um Formen handelt, die mit den »mühsamen« Türgestellen des Ottoheinrichsbaues sehr nahe verwandt sind und also lange vor 1616, dem Jahre der Wetzlarer Zeichnung entstanden sein müssen.

Nachdem dies feststeht, ist es eigentlich belanglos, die vielen Möglichkeiten zu erörtern, die zur Benutzung dieser einen Figur für die Giebelzeichnung geführt haben können. Mir erscheint am wahrscheinlichsten, daß der Architekt die in Wirklichkeit hoch oben auf dem Giebel thronende Figur von unten gar nicht hat erkennen können und deshalb, als er seine Aufnahme daheim »ins Reine« zeichnete, entweder aus dem Gedächtnis oder nach einer Skizze diesen kleinen Putto, der ihm an der Tür so gut gefallen haben mochte, obenauf gezeichnet hat.

Möglicherweise handelt es sich aber auch bei den Türfiguren, die beinahe aussehen, als ob sie nachträglich auf dem Gebälke aufgestellt seien, um Nachahmungen der einst am Bau vorhandenen Giebelfiguren, vielleicht ist auch ein nicht mehr vorhandenes gemeinsames Vorbild als Ursache der Ähnlichkeit zu betrachten: man sieht, den Vermutungen ist Tür und Tor geöffnet.

Unverständlich geradezu ist, was Haupt dabei bezüglich »der Unausführbarkeit dieser Figuren mit ihren Trompeten in Überlebensgröße« vorbringt. Unser Blatt enthält, wie alle anderen Giebelzeichnungen, keinen Maßstab; aus dem Schäferschen Rekonstruktions-Entwurfe im Zentralblatt ist aber ein solcher unschwer zu gewinnen. Danach sind die Giebelputten nach unserer Zeichnung nicht viel über einen Meter hoch gewesen, während die auf den Zwerchgiebeln des Friedrichsbaues tatsächlich vorhandenen steinernen Genien über anderthalb Meter messen. Also auch in technischer Hinsicht ist es nichts damit, »daß schon diese zwei Putten die nachträgliche Erfindung des Giebels (im Wetzlarer Skizzenbuch) beweisen«, und damit fällt auch das letzte Argument in der langen Reihe der Angriffe materieller und substantieller Art, die in Vorstehendem beleuchtet worden sind.

Unser Blatt ist echt. Mag auch voraussichtlich die Art und Weise seines plötzlichen Auftauchens nach wie vor die denkbar stärkste Handhabe zu Zweifeln bieten, die wissenschaftliche Forschung hat damit nichts zu tun. Der Wetzlarer Zeichnung, die ihr zukommende kunstgeschichtliche Bedeutung im Kampfe um die Erhaltung des Heidelberger Schlosses wieder zu sichern, ist mir eine unabweisbare Pflicht erschienen.

Karlsruhe, Ende Januar 1905.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

Nach einer Radierung von Max Klinger



Zum Augenblicke durft ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aeonen untergehn!

Menzel ist tot. Wie einen gütig gestundeten Zins hat ihn Hermes endlich doch mit leiser Hand genommen.

Der Chronist schweigt — Adolph Menzel bedarf keines Nekrologes. Was er in 75 harten Jahren geschaffen mit einem Ernst, den keine Mühe bleichet, liegt offen und lobt seinen Schöpfer. Sein Werk, das wir alle kennen und verstehen, spricht von seines Wesens Art eindringlich und sachlich. Und Sachlichkeit war ja das Höchste, was er erstrebte.

Er, der das Leben belauscht, gepackt, bezwungen und verewigt hat, unterlag nun doch dem Leben. Was ist das Genie, wenn es so hinfällig ist wie der letzte Taglöhner? Uns schaudert, und — das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil.

ADOLPH v. MENZEL

KÖNIG WILHELMS ABREISE ZUR ARMEE

BERLIN, KGL. NATIONALGALERIE





SONNENUNTERGANG. ORIGINALRADIERUNG VON E. LAERMANS



EUGÈNE LAERMANS

Er zeigt nicht den Schweiß ihrer Arbeit, sondern ihren Adel, nicht einen Menschen in seiner Schicksalskleinheit, sondern die Rasse, das Geschlecht der Arbeit, keine Episode, sondern die Essenz dieser höchst ernsten Geschichte.

... und doch strömt aus ihrer Gesamtheit eine gewaltige Idee, die Erneuerung des alten Rufes der Kirche: Leide, um das Leben zu empfangen. *Meier-Graefe über Meunier.*

LEBHAFT sich unterhaltende Menschen, deren Worte nicht vernehmbar, wirken durch ihre Gestikulationen grotesk; blicken wir in einen Ballsaal, ohne die Musik zu hören, erscheinen uns die hüpfenden Wirbelbewegungen der Paare lächerlich. Ein verschlossener Gehörsinn bedeutet eine Umwertung der Welt, eine Welt für sich. Dies gilt bei dem belgischen Maler Eugène Laermans. Im Jahre 1872, achtjährig, wurde er während einer heftigen Krankheit völlig taub, gleichzeitig erlitten die Sprechorgane eine starke Hemmung. Seit jenen unglücklichen Tagen kam Laermans den Objekten fast nur noch durch die Augen nahe, und so füllte sich sein Gedächtnis mit einzigartigen Eindrücken von frappantester Deutlichkeit. Das im Gesicht konzentrierte Wahrnehmungsvermögen vermittelte nicht nur die Form, auch die Geräusche der Dinge, die Sprache der Menschen. Fast könnte man sagen, seine gesteigerte, wie mit einem Messer in die Welt schneidende Sehfähigkeit habe das Ohr ersetzt, und es habe eine völlige Umlegung der Sinne stattgefunden. Trotzdem kennt der Künstler den Verlust, der ihn betroffen, nur zu gut; aber er ist darob nicht ein verbitterter Weltverächter geworden, das eigene Leid wandelte sich zum Verständnis für die Trübsal der anderen, den Mangel der Enterbten und der Krüppel. Mit wunderfeiner Innigkeit fühlt er sich ein in die Seele der des Lichtes beraubten. Er empfindet, wie der Blinde dank der verfeinerten Nervosität seiner Haut durch das Leben gleitet. — Die geschlossenen Lider aufgehoben, schreitet der Mann in Zurückhaltung und Zuversicht, den Stab in der Linken, fahndet er nach etwaigen Hindernissen, die Rechte faßt in ruhiger Kraft die Hand der rüstig voran eilenden kleinen Führerin. Quer über den Weg fällt ein Sonnenstrahl, das deutliche Symbol der tiefen Sehnsucht des in Dunkelheit Wandernden. Mit versöhnlicher Wehmut und scheinbar grundlosem, aber unverwüstlichem Optimismus gestaltet Laermans die Not des Leibes und der Seele. Er klagt nicht und beschuldigt niemanden. Aus dem Grauen und aller Qual und Enge leuchtet die ruhige Pracht der Sterne. Allmutter Natur ist gut und frei, zum Trost der armen Kindlein stets bereit und gegenwärtig. Auf keinem dieser Bilder fehlt ein Stück Landschaft. Und wenn es nur ein Kirchturm, eine von der Dämmerung halb verschlungene Hauswand ist. Meist aber dehnt sich ein weiter Horizont, eine mit Bäumen gesäumte Straße, ein gebuchteter Fluß führen in die Tiefe, aus grünen Wiesen blüht der traute Friede eines vom Abendrot überrieselten Dörfleins. Durch einige dieser Landschaften geht ein feines Verklingen, die letzte Helle des »Herbstabends« spiegelt sich in dem unter einem verfrühten Eiseshauch still gewordenen Wasser, — andere sind von romantischer Phantastik. Wie ein Geheimnis, das Milch und Honig und alle Wunder birgt, liegt »das verheißene Land« in sonnenumblendeter Ferne hinter den düsteren Schatten der Waldeseinsamkeit, ein lockendes Harfen jenseits des toten Meeres. Unwiderstehlich möchten sich die Blicke durch die Wand bohren; es bedürfte dazu kaum des verdeutlichenden, die Komposition zu packender Geschlossenheit bringenden Hinausweisens des lieben Gottes im geflickten Mantel. Wenn's übrigens nicht der gute Himmelsvater ist, den Boreas zerzaust, kann's auch ein biederer Landmann sein, der seinem Nachbar um einer Guttat willen Verspruch getan. Aber das Bild atmet eine solch zarte Religiosität, daß man fast meinen müßte, der liebe Gott geht durch den Wald. — Mit all dem haben wir keinen literarischen Inhalt erörtert, Laermans ist kein Novellist; seine Figuren sind nicht in die Landschaft gestellt, damit die Tafel amüsanter werde, sie sind organisch herausgewachsen; auch wenn sie nicht da wären, würde man sie sehen. Die Vorstellungen und Empfindungen, die in Bäumen, Feldern, Flußufern, Häuserzeilen und Sonnenschein Form gewonnen, haben sich aus gleicher innerlicher Notwendigkeit zu Personen verdichtet. Alle Einzelheiten helfen die Stimmung des Ganzen erhöhen, die Bildwirkung präzisieren. Dieses Sinnes kann, so paradox es auch zunächst erscheint, von einer Wesensverwandtschaft des Belgiers mit Böcklin gesprochen werden. Die Natur lebt, und was wir Tritonen nennen oder Seejungfrauen oder Menschen, ist nur eine bestimmte materielle Form dieses Lebens, die Erdlinge wachsen aus dem Boden heraus. Wie eine Lawine vom Schneefeld löst sich die endlose Schaar des »Prophetenzuges« von der ins Unbegrenzte flutenden Ebene, wie Lava, die aus einer Spalte hervorkriecht und zum zermalmenden Strom schwillt. Dieser unbedingte Pantheismus, dieses Sicheinsfühlen mit allen Elementen offenbart gleichmäßig die Reinheit des Weltempfindens, die glückliche und immer wache Künstlerseele des sinnenfrohen Vlamen: die Welt ist



EUGÈNE LAERMANS. DAS BAD



EUGÈNE LAERMANS. DER PROPHETENZUG

schön trotz alledem und in allem. Machtvoll rauscht der heroische Dithyrambus eines Abseitsgestellten, ein Halleluja unter Tränen.

Das Schicksal nagte an des Lebens Wurzel, Laermans blieb stärker und vermag zu lachen. Mühsamer denn für jeden anderen war für ihn der Weg; in unsäglicher Arbeit aber gelang es ihm, fast ganz aus sich selbst heraus hinreichende Ausdrucksmittel zu gewinnen. Wenig konnten ihm die Lehrer geben. Den stillen, in sich gekehrten jungen Mann, der 1886 die Brüsseler Akademie betritt, sehen die Mitschüler mit Scheu und Verwunderung. Er aber ist ganz bei der Sache, ohne irgend welche Ablenkuug müht er sich, die Kunstgriffe abzusehen, die Handfertigkeit zu erlernen. Die Weisheit der Professoren war für ihn verloren, nur das Reale und Experimentelle, die Exerzitien nützten ihm. Am meisten aber lernte der Novize draußen, während er mit offenen Augen durch die Straßen schritt. So blieb es. Noch heute verrichtet der Künstler die Hauptarbeit — im Spazierengehen. Das zur Erde gebeugte Geschlecht der Faubourgs, die Zwittergebilde einer zwischen Dorf und Großstadt schwankenden Peripherie sammelt er in den Kopf hinein, hier und da den Skizzenblock zur Hilfe nehmend. Die unergründliche Fülle der Eindrücke speichert sich in seinem Hirn, aus dem ständig präsenten Reichtum kristallisieren lebensvolle Gesichte. Nur zum Studium benutzt er das Modell, nie arbeitet er direkt nach der Natur, er malt stets im Atelier, berechnete Bilder. Das Baumaterial hat er jedoch nicht aus anderen herausgebrochen, sondern alles, bis auf die winzigste Kleinigkeit selbst ersehen. Was ihn vom Pleinairismus und Naturalismus im strengen Sinne scheidet, ist das bewußte Arbeiten mit Vorstellungen, die aus zahlreichen zeitlich verschiedenen, einander kontrollierenden und ergänzenden Gesichtseindrücken geflossen. Er lebt im Innersten und in der Tiefe seiner Augen das Leben des Proletariats von Molenbeek, wo seine Wiege gestanden und wo er noch heute wohnt.

Abgemattet, in stumpfsinnigem Gleichmut traben die Männer nach ihren Hütten, wie Zugtiere zur Krippe, unsichtbar schleppen sie das Joch ihres kümmerlichen Daseins. Nur selten spüren sie es nicht; im Sommer an schönen Sonntagsabenden ziehen sie zu zweien und dreien durch die Dorfstraße mit gemächlichen Schritten, schlürfend, sie schmauchen und erzählen sich eins. — Einsam tappt der Kirmesgeiger daher, eintönig ist der Weg, still und unabänderlich, gleich dem träge fließenden Fluß läuft die Monotonie zu Ende, hinten liegt das bißchen Sonne. — Der Trunkenbold ist ein schrilles Präludium des Todes. Über den bläulich fahlen Schnee stolpert der Unselige, dem das Laster im Nacken hockt, die ausgemergelte Frau mit dem Säugling für die verwelkte Brust, die entarteten Siechtum geweihten Kinder ... ecce homo. Und es vollendete sich. Die Arme weit von sich gestreckt, liegt der Erschlagene am Boden. Der Sturm fegt darüber hin. Eine kleine Mikrocephale zeigt heimwärts. Des Dramas letzter Akt. Der Leichnam wird in das Dorf geschleppt. Voran ein Mädchen, krampfhaft weint es, man spürt das Zucken des Leibes, hinterher, die Hände vor das Gesicht geschlagen, die Frau — die Mutter — ein Mensch, der den Toten liebte. In tiefem Bogen, die Gliedmaßen aus den Gelenken gedreht, hängt der Körper schwer und massig, als strebe er nach der Grube, der er verfallen ... Es müssen aber etliche leiden, auf daß die Herrlichkeit wachse, welche aber leiden, sind in der Herrlichkeit, ob sie dieselbige auch nicht sehen, noch schmecken.

Das ist die Welt, wie sie Laermans malt. Anfangs geriet ihm vieles zu hart, fast an die Karikatur streifend. Da finden sich klobige Kerle, die auf dem Jahrmarkt eine Schauermär anhören, eines Dorfpolitikers Arme arbeiten wie Windmühlenflügel. Die Anatomie ist eckig, hartsehnig und grobknochig, die Gesichter starren in rot, dumm und aufgeblasen, die Kleider ähneln Futteralen aus steifem Segeltuch. Aber auch damals zeigen sich schon Vorzüge des späteren Werkes, prägnante Charakteristik und ein ausgesprochener Sinn für die Farbe. Die Leute bohren die Fäuste in die Taschen, dadurch wird der Rumpf förmlich auf die Erde niedergepreßt; die an die Mauern geklebten Affichen, die Fensterläden sprühen in freilich etwas greller Buntheit.

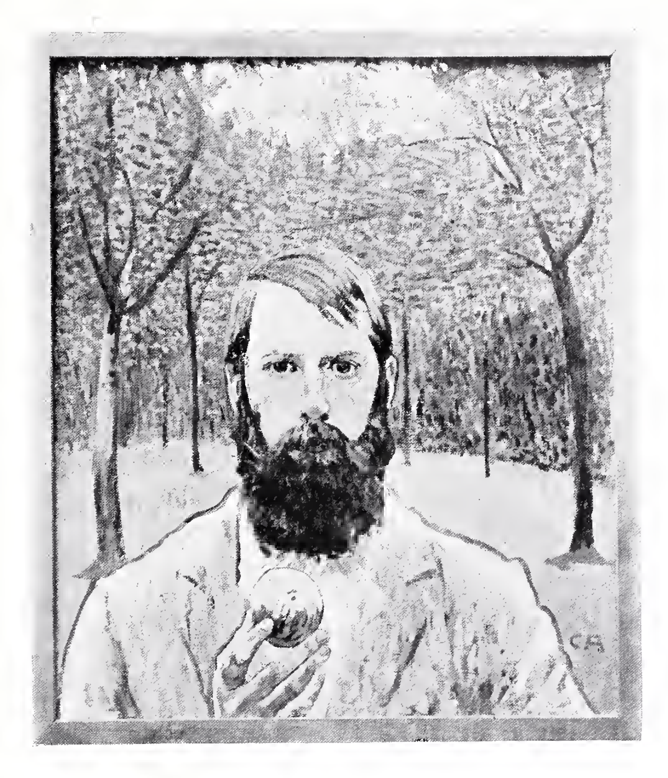
Je schrankenloser des Künstlers Blick in die Dinge fiel, je gefügiger seine Hand wurde, um so reiner löste er die Dissonanzen der deformierten Parias, um so innerlicher verwebte er zwei Häßlichkeiten zu einer Schönheit. Das Bild wurde ihm zu einem Rhythmus der Linien, zu einer Farbensymphonie. Meisterhaft zügelt er die durch seine Konstitution bedingte Heftigkeit der Bewegungen nach den vom Ganzen benötigten Wertgraden, ohne daß jene an Kraft etwas einbüßten. Der zurückgebogene Arm des »Säemann« und die fortgeschleuderten Körner lassen den Ruck am eigenen Körper spüren, die hastende Wucht des »Karrenschiebers« löst bei uns die lebhaftesten imitatorischen Impulse aus. Das verrekelte Mädchen, die sich biegenden Bäume des Hintergrundes, der Zug der Wolken stützen die Illusion. Die Füße stemmen den Boden fort, schieben den Körper vorwärts, trotz aller Plumpheit federn die Gelenke, wiegt der Brustkorb in den Hüften, der Kopf stößt in die Luft, die Arme pendeln im Takt der Schritte, wenn die Hände in die Taschen gesenkt, schwankt der Schwerpunkt wie beim Paßgang. — Unentrinnbar suggeriert wird die Bewegung der Massen. Gleich einem vielzelligen Organismus, einer tausendtropfigen Welle, wälzt sich der Menschenstrom, dicht gedrängt, Kopf an Kopf, eine vom Wind gekräuselte Wanderdüne. Am Vorabend des Streiks kriecht der Heerwurm den Kai entlang, eine aus den Schranken gebrochene Herde, deren Stampfen revolutionäre Musik. Die Flut der Auswanderer ergießt sich nach dem Hafen. Das Mittelbild des Antwerpener Triptychon offenbart eine geradezu souveräne Beherrschung nebeneinander gestapelter Körper in einer von den einzelnen zwar geleisteten, aber dennoch gemeinsamen Bewegung. Der rechte Flügel zeigt die Bewegung verborgen ruhend. Schon auf dem Sprunge, haschen die von der Heimat

Scheidenden noch nach einem Trost- und Hoffnungswort, — wenn sie dann Seeluft wittern, stürzen sie wie im Taumel zum Bollwerk. — Der elementaren Wucht und lapidaren Straffheit der Bewegungen gesellt sich eine bald in Dur aufrauschende, bald in weichen aber vollen Harmonien vibrierende Farbenpracht. Tief blau, von herrlichem Lapislazuli strahlt der Himmel über dem schwarzen Strom der Erbitterten, die rote Fahne flattert, ein blutiger Fetzen, eine züngelnde Flamme. Mit zielgewisser Sicherheit sind die scharfen Kontraste gegeneinander gestellt. Im übrigen liebt der Maler blau und violett in allen Tönen, schmutzig, hell und satt, bordeaux auf nuanciertem Grau, warmes Braun und strahlendes Gelb. Darin ist Laermans immer weiter gekommen. Der Pinselstrich wird flüssig, verträumt, der Ton leuchtend, die Tafeln bekommen einen unbestimmten, zwischen Samt, Metall und Edelstein schwankenden Effekt, sie erinnern mehr an Murillo als an Millet. Das Sehen mildert sich zum Stil. Die scharf gerissene Linie wird naturwahrer, ruhiger, harmonischer. Das Profil eines Daches klingt mit einer menschlichen Rückensilhouette und der Ausladung vom Wind gedrückter Bäume zu einem Akkord zusammen. Doch dies alles verliert an Aufdringlichkeit; die Verzeichnungen, auch wo sie einem leicht erkennbaren Zwecke dienen, wie bei den Händen und den Kindern, werden weniger fühlbar, unter der typischen Maske des Gesichtes wächst Fleisch und Blut, — das volle jauchzende Leben rollt herauf. Vor allem zeigen dies die in letzter Zeit entstandenen reinen Landschaften, deren melodiöses, auf einen melancholischen Grundton gestimmtes Farbenkonzert den Sinnen herzliche Freude schafft. Alle Schranken fielen auf dem Bild, wo ein junges, blühendes Weib dem Teich entstiegen, das weiße Linnen über den taufrischen Körper streifen will. Der selbstverständliche Sieg der Schönheit ob alles Dürftigen und Eingepferchten. Unter den Lasten und Lappen, die aus dem Menschen eine Schablone machen, ruht die reine, freie Natur. Das ist eine Evokation und nicht nur eine Interpretation, wie Meier-Graefe fehlgreifend von Laermans sagt. Allerdings, pariserische Luft ist für den Landgenossen der Brouwer, Teniers und Snayers ungenießbar, und allerlei parfümierte Kunststückchen vermag er nicht zu leisten, dafür aber gute, dauerhafte, von einer abgeklärten Persönlichkeit erfüllte Arbeiten. Am ausgeprägtesten zeigen dies vielleicht seine Radierungen, die weder der Technik Unerhörtes zumuten, noch durch Primitivität verblüffen, sondern nichts weiter sein wollen als verständliche Dokumente einer geschickten Hand von den Erlebnissen eines köstlichen Auges, eines redlichen Herzens.

ROBERT BREUER.



EUGENE LAERMANS. VOR DEM STREIK



KUNO AMIET. BILDNIS

NEUE SCHWEIZER KUNST

Von Dr. Hermann Kesser (Zürich)

Die alten Schweizer Maler waren seßhafte Leute, sie blieben gerne zu Hause. Das mag wohl der Grund sein, warum ihr Name in den Heldenbüchern der Kunst meist fehlt. Man kennt sie wenig.

Dann kam eine jüngere Generation, die Umschau hielt. Sie reicht bis in unsere Tage und man kann darüber sagen: alle Richtungen, die in den letzten fünfzig Jahren bei der deutschen und französischen Malerei registriert werden, haben in der Schweiz Resonanz gefunden. So gibt es Schweizer Künstler, die an Piloty, an Schwind erinnern, es gibt schweizerische Düsseldorfer, schweizerische Gabriel Max und schweizerische Defregger. Als ich neulich einmal durch das Musée Rath in Genf ging, war ich erstaunt über die geradezu typischen Parallelerscheinungen deutscher und französischer Kunst auf Schweizer Boden.

Das genannte Museum, die vornehmste Stätte zum Studium eigentlicher Schweizer Heimatkunst, zeigt fast von allen großen deutschen und französischen Schulen irgend einen auf den ersten Blick erkennbaren Schweizer Jünger, der im Ausland in die Lehre ging und das Gelernte dann in heimatlichen Stoff umsetzte. Gesichter aus dieser Zeit, die über die internere Bedeutung herauswachsen, sind noch recht selten. Man hat darum lange Zeit draußen von der Schweizer Kunst so gut wie gar keine Notiz genommen, selbst verdiente Künstler der deutschen Schweiz wie der Baseler Stückelberg, Rudolf Koller, der Zürcher Tiermaler, und Hans Sandreuter, der Böcklinschüler, wurden lange ignoriert, die Künstler der französischen Schweiz waren wohl in Frankreich mit Werken zu Gaste; die bedeutenden von ihnen wurden zu Franzosen gemacht, der Mittelmäßigkeit tat man keine Erwähnung.

Das ist seit zwanzig Jahren anders geworden. Die literarischen Ereignisse, wie ein Gottfried Keller, ein Konr. Ferd. Meyer, Künstler wie Böcklin, Vautier haben Mut gemacht, an schweizerische Meister, an Größen zu glauben. Wie allenthalben sammelt jetzt die Schweiz ihre Namen für eine eigene Kunstgeschichte, man macht Rückblicke und findet, daß an bedeutenden Namen kein Mangel ist. Besonderen Ausdruck findet dieses begreifliche Bemühen in einem Werk von stattlichen Dimensionen, einem großen Schweizerischen Künstlerlexikon, das alle Namen der heimatlichen Kunst sammeln soll. Wenn das umfangreiche Kompendium, das der Zürcher Kunsthistoriker Professor Karl Brun herausgibt, fertig ist, wird man genügend darüber Auskunft bekommen, daß die Schweiz nie arm an Künstlern war.

In einem Lande von drei Sprachen und drei Nationen inmitten romanischer und germanischer Kultur, ohne künstlerische Wegweiser, werden indes die Charakterköpfe immer selten sein, und wenn auch Rassenkreuzungen ein gegebener Boden für starke Indivi-

dualitäten sind, bringt es der Mangel an Kunstzentren und fördernden Mäcenaten mit sich, daß die Könner zum Studium ins Ausland gehen und im Ausland ihr Brot suchen. Böcklin erhielt den Lorbeer nicht in der Schweiz, Sandreuter, Adolf Stäbli, Stauffer-Bern ist es nicht viel besser gegangen und Hodler kann davon mancherlei erzählen. Erst in neuester Zeit bilden sich unter Führung der Anerkannten kleine Schulen und seit einigen Jahren kann man von einer Anzahl besonders typischer und origineller Künstler sprechen.

* * *

Man wird bei der überragenden Figur des Berners *Ferd. Hodler* einsetzen, um den Gang der Dinge zu illustrieren.

Hodler wird heute mit den Großen der modernen Kunst in einem Atem genannt, das erste Mal, daß einem Künstler, der als solcher immer Schweizer geblieben ist, diese Ehre zuteil wird. Ich sagte: Hodler ist als Künstler immer Schweizer geblieben, seine derb geschnittene Physiognomie weist auf die nationalen Eigenschaften genügend hin.

Was ganze Generationen von Schweizer Künstlern gesucht hatten, den künstlerischen Ausdruck für die großen Taten der Nationalhelden, für die mächtige heimische Hochgebirgswelt, für den nationalen Volkscharakter: Hodler vermochte ihn endlich zu finden und dabei in einer Sprache zu reden, deren Ton so weit trug, daß er auch außerhalb der Schweizer Grenzen gehört wurde. Der Mehrzahl ist er als Schöpfer symbolischer Kompositionen bekannt. Wir dürfen dabei nicht vergessen, daß er seine ersten ursprünglichen Gedanken über Schweizer Stoffe niederlegte und gerade der erste Erfolg des Unbekannten und Mißachteten war die Ehrenerwähnung seines »Schwingerumzuges«, ein Bild, das ausschließlich von der kernigen Derbheit und der nationalen Urkraft schweizerischen Volkssinnes lebt. Es erhielt schon Ende der achtziger Jahre in Paris eine Ehrenerwähnung, zu einer Zeit, die an Hodler noch mit Achselzucken vorbei ging. Weitere Quittungen über den Respekt vor Hodlerscher Kunst ließen lange auf sich warten, die Münchener Sezession und die Pariser Weltausstellung waren die nächsten. In Mode gekommen ist Hodler jüngst durch Wien. Die Ursache dieser Hodlerschen Erfolge wollen wie seine gesamte Kunst im Zusammenhang betrachtet sein, und die Psychologie der Mode erhält gerade durch ihn einen bemerkenswerten Beitrag, sobald man in dem Enthusiasmus, mit dem man ihn jetzt begrüßt, ein sprechendes Symptom der Reaktion gegen das künstlerische Dekadententum sieht: Vor so wuchtigen und urkräftigen, von jeder Schwachheit freien Naturen wie Hodler, hat das Publikum aller Zeiten, das von differenzierter, übersensibler Kunst genug hatte, immer seine Verbeugung gemacht und Hodler, der mit Stentorstimme wie ein Agitator in die müde Gegenwart hereinpredigt, mußte schließlich das leise Stammeln, die zart schattierten Kauserien seiner Zeitgenossen übertönen. Er imponierte. Um so mehr, als seine Kunst voraussetzungslos ist, die Lettern, in denen er scheibt lapidaren Stil haben und nicht so verschwommen und verschnörkelt sind, daß sie ein Spezialwissen voraussetzen.

Damit komme ich zu Hodlers Formensprache, zu seinem Stil. Hodler steigert alles ins Große, ins Monumentale, und bei seinen dekorativen Absichten muß er starke ornamentale Akzente anbringen, darum



HANS BEAT WIELAND. DIE WITWE



FERD. HODLER. BILDNIS



ALBERT WELTI. »DIE TEXTILINDUSTRIE«. ENTWURF ZU EINEM FENSTER IM BUNDESPALAIS ZU BERN

die Symmetrie in allen seinen Werken, in Figurenbildern und Landschaften. Man spricht sogar von einem Rhythmus Hodlerscher Bilder und bezeichnet damit die Übereinstimmung in der Bewegung seiner Figuren.

Ein Bild von ihm, es hängt im Berner Museum, führt den Titel »Eurythmie«, der Künstler hat also auf diese symmetrischen Absichten selbst hingewiesen. Das Bild stellt fünf schreitende Greise dar. Hodler mag dabei an die Monotonie und an den freudlosen Gleichklang des Greisenalters, an den rhythmischen Ablauf der letzen Lebensepoche gedacht haben. Der einfache Ausdruck der Idee in Gestalt dieser fünf Greise ist übrigens vielleicht nur Nebensache. Der Bildtitel »Eurythmie« weist darauf hin, daß diese Formen wahrscheinlich Selbstzweck sind. Bei Hodler eine Seltenheit. Meist sucht er einen ganz bestimmten Inhalt auf eine Formel zu bringen und die meisten Figurenbilder wollen daraufhin angesehen werden.

In der »Nacht« und dem »Tag«, in den »Enttäuschten Seelen« und im »Herbst« wird man einen schweigenden Pessimisten erkennen, der nach dem Ausdruck für die Tragödie des Menschengeschlechtes sucht.

Die schicksalsschwere Bewegungslosigkeit dieser Gestalten, ihre Gliederverdrehungen, die geheimnisvolle, dunkle Mystik der »Nacht«, das alles weist unmittelbar auf Vorbilder hin, die wir in der Sakristei von S. Lorenzo zu suchen haben. Dort sind die Mediceer-Gräber des Capresen Michelangelo . . .

Hodlers tragische Weltanschauung wird man nicht so überzeugend empfinden, wenn man neben dem asketischen, in der Kutte predigenden Hodler den Künstler kennen lernt, der zu allen Kraftproben des Menschen bedingungslos »Ja« sagt.

Im Genfer Musée Rath hängt sein »Landsknecht«, die Verherrlichung des miles gloriosus. Tell, der Tyrannentöter, kündet die befreiende Tat mit Emphase an und man würde von Renommisterei und Kraftmeiertum sprechen können, wenn dieser »Tell« nicht mit so übermenschlich großen Zügen ausgestattet wäre.

Verglichen mit zeitgenössischen Darstellungen des schweizerischen Nationalheros nimmt sich Hodlers »Tell« wie ein Shakespearscher Dramenkönig gegenüber einer Meyerbeerschen Opernfigur aus.

Die ungeheure Achtung vor den starken Menschen, das Mitleid mit den Gebrochenen lassen darauf schließen, daß sich Hodler hin und wieder mit philosophischen Studien beschäftigt hat; er hat sich eine anthropozentrische Weltanschauung zurecht gemacht, darum wohl auch die fragmentarische Behandlung der Landschaft auf den Figurenbildern.

Wenn er die Natur um der Natur willen malt, zeigt er ein völlig anderes Gesicht; auch hier ist er selbständig und tritt mit eigenen Absichten auf. Er will nicht Gefühle erwecken, sondern nur auf die großen Linien, auf den Ernst, die stumme, latente Macht der Natur hinweisen. In der Kunst mit wenigem Großes zu sagen, steht Hodler in der Landschaftsmalerei allein da. Auch hier wieder das Unterstreichen des Großen und Ornamentalen, das Heraus-

heben der Kontur und der Symmetrie. Die Berge werden zu einem ebenmäßigen Rahmen des Sees, die Wolken zu einem flachen Ornament seines Spiegels, die Bäume zu ebenmäßigen Durchschneidungen der Horizontale.

Im übrigen liegt ein Hauptakzent bei seinen Landschaften auf der Farbe. Sie ist hier nicht nur äußere dekorative Zutat, in der Wiedergabe der Natur wird auch ein Hodler zum Koloristen.

Die Landschaften sind im Gegensatz zu den Schöpfungen seiner freien Erfindung vollkommen farbig gedacht. Warmes Kolorit ist ihnen selten eigen, ihr farbiges Element ist meist ein kaltes Violett und ein kaltes Grün.

Violett ist die Farbe der Hodlerschen Kontur. Die Vorliebe für diesen Farbenton zeigen besonders seine neuesten Werke.

Auf der letzten nationalen Schweizer Ausstellungin Lausanne war von diesen letzten Werken der »Tell« zu sehen und der nackte Jüngling mit den fünf Frauen, »Jeune homme admiré par la femme«, beides Werke, die immer stark zum Widerspruch herausgefordert haben. Eine Kunstausstellung ist nicht der Ort sie zu würdigen, denn es sind Schöpfungen, die wohl als Fresken gedacht sind, und anstatt auf eine Mauer auf die Leinwand kamen. Sie müßten im Rahmen einer stilgerechten Umgebung gesehen werden, vor allem in der nötigen Entfernung. Die Farbe macht sonst, verglichen mit anderen Bildern, den Eindruck rohen Anstriches, das weitgehende konsequente Hervorheben alles Linearen sieht nach unbegreiflicher heraldischer Manier aus und überdies macht das härene Gewand dieser Gedanken, ihre herbe entsagende Asketik Mühe, so daß kunsthistorische Polizisten Hodler schnell für erledigt halten. Trotzdem er auch den Konservativen gefallen müßte, denn in dem Streben nach mathematischer Symmetrie kann man ihn den Hochmeistern der Renaissance, sonst in Technik und Ausdruck unvergleichbar, an die Seite stellen.

Hodler ist heute ein fünfzigjähriger Mann, man wird mit dem Urteil über diesen grundgermanischen Mystiker noch zurückhalten müssen, denn »quid ferat vesper incertum est«.

Wird Hodler ein zyklisch abgeschlossenes Lebenswerk hinterlassen?

Seine neueren Werke zeigen eine fortgesetzte künstlerische Entwickelung mit einer Tendenz zu helleren Akzenten. Das ist kein Zufall. Der Erfolg hat seinen egoistischen unzufriedenen Zorn, die Quelle seines Pessimismus, lahmgelegt.

* * *

Eine Persönlichkeit wie Hodler kann zu einer Zeit, wo in der Schweiz eine aufstrebende Künstlerschar heranwächst, nicht ohne Gemeinde bleiben. Eine kleine Generation wird zu tun haben, um seine Ideen zu verarbeiten. Einige Gleichgesinnte haben sich seit Jahren um ihn geschart, und von Hodler führt der Weg unmittelbar zu einigen Schweizer Künstlern, die als selbständige Erscheinungen der Schweizer Kunst, seit einigen Jahren vernehmbar das Wort ergreifen.

Als stärkstes Talent unter ihnen, der Solothurner *Kuno Amiet.* Kein Nachahmer Hodlers, sondern sein Bruder. Hodler war ihm Schrittmacher. In den letzten Absichten sind sie grundverschieden. Siegt bei Hodler die Linie, sucht seine gedankenschwere Kunst Ewigkeitswerke zu schaffen, so betrachtet Kuno



MAX BURI. DIE POLITIKER

Amiet die Welt als eine malerische Erscheinung, die Linie dient ihm nur zur Assistenz der farbigen Fläche und der Inhalt ist Nebensache.

Amiet, der uns schon mit einem Bild beschenkte, in dem er Hodlers Stil verfeinert, — es ist das Triptychon »Hoffnung«, die Verherrlichung kommenden Mutterglückes, — hat sich nach Vollendung von künstlerischen Taten ausschließlich auf die malerische Forschung geworfen.

Seine neuesten Bilder sind die Resultate theoretischer Nachdenklichkeit, frei von Idee, reine Lösungen malerischer Fragen. In Lausanne zeigte der Künstler ans Sensationelle streifende luminaristische und malerische Probleme, Sonnenflecke auf Kleid und Gesicht einer Dame im Grünen, einen Gemüsegarten mit einer Scheune im Hintergrunde, der in großen, breiten Flächen gemalt ist, eine Aneinanderreihung von dicken Pinselstrichen mit absichtlicher Leugnung jeder Spur von Zeichnung und räumlicher Tiefe.

Amiet setzt da ein, wo Hodler am schwächsten ist . . . Er will malerische Werte schaffen. Man wünscht, daß dieses Talent der modernen Schweizer Kunst seine Theorie wieder in Praxis umsetzt.

Daß man in Amiet einen der kraftvollsten Koloristen vor sich hat, der nach Abklärung seiner malerischen Ideen Großes bringen wird, ist außer Frage. An technischer Kühnheit steht er in seinen impressionistischen Versuchen den Malpäpsten dieser Richtung nicht nach, an Farbenfreudigkeit wetteifert er mit den besten japonisierenden europäischen Malern. Gegenwärtig hat seine brutal als Selbstzweck auftretende Technik etwas verstimmt. Seine Ekstasen des Lichtrausches muten verspätet an.

Die Vorliebe, technische Probleme in den Vordergrund zu stellen, beschränkt sich nicht nur auf Amiet und man wird den Segantini-Schüler und -Freund, Giovanni Giacometti, der mit dem pointillistischen Vokabular arbeitet, im Anschluß an Amiet erwähnen, weil er eines der typischen Beispiele dafür ist, daß die jüngere Schweizer Künstlergeneration erst nach dem Absterben Böcklins modern wurde, will sagen zu malen anfing.

Man braucht sich nicht zu wundern, wenn bei solchen Sturm- und Drangperioden Exzesse vorkommen und das Farbenschaos eines Giacometti manchmal wenig mit bildmäßiger Darstellung zu tun hat.

Die eigentlichen »Künstler um Hodler«, zu denen der Berner Landschafter Eduard Boß gehört, gehen andere Wege, sie bemühen sich, wie ihr Vorbild, alles groß zu sehen und auf einen großen Zuschnitt hin zu arbeiten. Was man derb und kraftvoll nennt, nähert sich dabei vielfach den Grenzen, wo das Derbe zur Roheit wird, denn merkwürdigerweise zeigen die wenigsten Schweizer Landschafter, — und dieses Genre ist zurzeit in der Kunstausübung vorherrschend, — Sinn für abgestufte Farbenzusammenstellungen, und man ist versucht, die ausgesprochene Vorliebe der Schweizer für die lauten und mitunter grellen Töne für eine nationale Eigenschaft zu halten. Erfolgreichen Bemühungen, auf Berglandschaften, dem naheliegenden Stoffgebiet, das Ganze durch Lufttöne zusammenzuhalten und auf einheitliche Stimmungen hin zu arbeiten, begegnet man selten. Das Hauptgewicht liegt auf der dekorativen Wirkung, dem kräftigen Kolorit, wobei manche in das Fahrwasser unerfreulicher Buntheit kommen, manche verflachen. Wieder andere, denen es an farbiger Poesie nicht fehlt, wie der Berner Plinio Colombi, und Jacques Ruch, ein Freund der morgenhellen Hochlandschaft, wissen in ihre Farbendichtung wenig Harmonie zu bringen.

Daß Segantini bei der malenden Jung-Schweiz stark umgeht, dafür sind außer Giacometti noch manche Belege vorhanden. Direkte Nachahmer seiner Technik gibt es nur wenige, dagegen viele, die sich in Auswahl und Anordnung ihm anlehnen.

Mit besonderem Glück der in München lebende Baseler Maler *Hans Beatus Wieland,* einer der wenigen, der seine Hochlandschaften mit Figuren belebt und zwar mit Gestalten, die einen Ton des stimmenden Gesamtakkords bilden und aus der seelischen Gestalt der Landschaft herauswachsen. Von der Stimmungsgewalt der letzten Augenblicke vor Sonnenaufgang erzählte ein Kolossalgemälde »Heimatland« auf der Lausanner Ausstellung; auf den Grundton einer feierlichen Ergriffenheit ist ein Bild »Verglühen« (1904) gestimmt. Meist sind die Figuren die Zuschauer bei den Naturdramen, oder die Natur ist stumme Zeugin menschlichen Leides, wie in dem Bilde der »Witwe«.

Wieland kann als der eigentliche Repräsentant schweizerischer Heimatkunst gelten. Ohne sentimental zu werden, trägt er mit einem starken Gefühlston vor. Bilder, wie sein »Feldherr Tod« im Züricher »Künstlergut«, die »Teufelspredigt« (1901) und unser Bild »Die Witwe«, zeigen, daß wir einen neuen Romantiker der Schweiz mit besonderer Bevorzugung des heimatlichen Hintergrundes vor uns haben. Abgesehen vom Inhalt Wielandscher Schöpfungen gehören sie technisch und koloristisch zu den bemerkenswertesten Erzeugnissen der Schweizer Kunst.

Die Genremalerei hat sich nach diesen Vorbildern in der Schweiz endgültig schlafen gelegt. Wenn heimatliche Stoffe behandelt werden, sind sie immer frei von alter Salontirolerei.

Buri hat im Vorjahre eine Gruppe von biedergrobschlächtigen, politisierenden Bauern im Weinduft einer Dorfschenke mit besonderer Herausarbeitung stofflicher Einzelheiten gemalt, ein umfangreiches Bild, auf dem man einen fleißigen Beobachter kennen lernt.

In seinen Landschaften etwas nüchtern und hausbacken ist er, vielleicht gerade wieder ein Beispiel für viele junge Schweizer Künstler, die von dem Vorwurf der Anekdote noch etwas zu sehr befangen sind, um frei und malerisch zu gestalten.

Der Berner *Fritz Widmann,* ein Sohn des Berner Dichters J. V. Widmann, bildet nach dieser Richtung eine rühmenswerte Ausnahme.

Er gehört in die Gruppe der Schweizer Landschafter, die sich im Zürcher Oberland, in Rüschlikon am Züricher See niedergelassen haben. Widmann ging in seinen Landschaften lange den gleichen Weg mit Hodler,

von ihm hat er die große Plastik, die Behandlung des Raumes, frei und selbständig arbeitet er aber mit Farbe und Licht. Die Sonne auf dem frischen Winterschnee, die Abendstimmung des schattigen Hügellandes, der Zauber einer windgepeitschten Mondnacht, das sind die Ausschnitte, die Widmann mit breiter Behaglichkeit auf die Leinwand bringt, immer mit einer gewissen deutschen Treuherzigkeit, mitunter mit einem Erzählerton von stark romantischer Färbung und hie und da mit viel poetischem Sinn.

Widmann ist der glückliche Fall eines Landschafters, der mit modernen, malerischen Ausdrucksmitteln auf Stimmung hin arbeitet. Man wird diesem Künstler künftig aufmerksam zuschauen müssen, denn er ist ein Schöpfer von starkem Empfinden und vielseitiger Begabung, ein Charakter unter den Schweizer Landschaftern, der mit sicheren Schritten hervortritt.

Die Reihe dieser originellen Erscheinungen ist mit Widmann, der nach seinem ganzen künstlerischen Glaubensbekenntnis unter die malende Jung-Schweiz einzureihen ist, noch nicht abgeschlossen. So zeigte sich bei der letzten Revue der Schweizer Kunst in Lausanne wieder manches neue Gesicht, das man sich gerne näher besah.

Auf der Düsseldorfer Schweizer Abteilung und in Lausanne debütierte unter anderen ein junger Neuchâteler, René Auberjonois, aus Montagny bei Yverdon, ein Künstler mit einer ausgesprochenen Vorliebe für das Häßliche, Kecke, mit einem Stich zur Karikatur. Was an ihm fesselt, sind die pikanten Farbenharmonien seiner in schreienden Tönen gegebenen Pastellzeichnungen; in anderen Bildern schlägt er feine matte Akkorde an, die selbst den Anblick einer fetten, nackten Frau bei der Morgentoilette zu einem ästhetischen machen, und die Figur eines schneidigen jungen Mädchens, die recht flott in den Raum komponiert ist, durch malerische Momente zu einer exzeptionellen Leistung in der Wiedergabe der ruhenden Bewegung machen.



FERD. HODLER. HERBST

Leute, wie Aubejonois fügen sich keinem Schema an. Die Nähe Frankreichs mag zwar zum Teil eine Erklärung sein, warum solche Bilder in der Schweiz entstehen können. Aus dem unvermittelten Auftauchen von solchen Sonderlingen, wie Auberjonois, diesem Künstler mit der Goja-Note, und mancher anderen, die noch zu wenig gereift sind, darf man schließen, daß die Schweiz in Kunstsachen bald nicht mehr quantité negligable sein wird: Hier sind Symptome

einer starken inneren Entwickelung, und sie läßt folgern, daß die Schweiz neben Hodler vielleicht in ein paar Jahren noch um einige Namen von Klang reicher sein wird.

Zwei Schweizer Künstler, von denen der eine weiteren Kreisen als Franzose bekannt ist, *Eugène Burnand,* — der andere, *Albert Welti,* in der Kunst ein Urschweizer, sein Heim bei München aufgeschlagen hat — gehören schon heute zu den Auserwählten.

Welti ist sogar populär geworden. Seine Märchendichtungen in Lithographie und Radierung, so besonders das »Haus der Träume«, haben ihn überall bekannt gemacht.

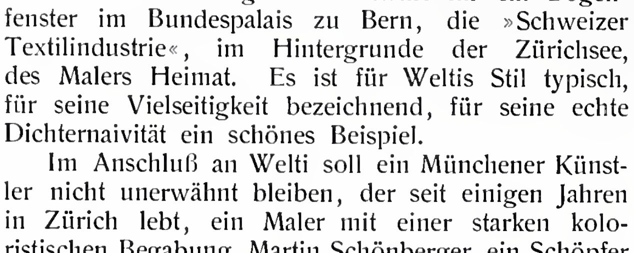
Albert Welti ist einer der wenigen Schweizer Künstler, die nicht dokumentarische Stoffe geben. Sein Reich hat nichts mit der anderen gemein, er ist in der Welt der freien Erfindung, des Fabelwesens der Dichtung und Romantik zu Hause. In das Land der Phantastik, der volkstümlichen Märchenwelt führen uns seine gemalten Geschichten vom »Geizteufel« und dem »Prinzeßlein mit dem lockigen Goldhaar«, in die Welt des Dichterhumors und des Volkswitzes seine dekorativen Entwürfe.

Auf der Lausanner Ausstellung hat er Skizzen für ein Standesamt ausgestellt, über deren geistreichen Witz und köstliche Gestaltungskraft sich Seiten schreiben ließen. Welti ist einer jener Romantiker, die an der Dichtung, die sie illustrieren, weiter schaffen. Der Vorwurf genügt ihm nicht, er baut ihn aus. Urdeutsch ist sein Erzählerton, seine altmeisterliche Freudigkeit am Kleinen und sein unermüdlicher Eifer, um die ganze Pracht und Sonderbarkeit der Sagenwelt bis ins kleine zu erschöpfen.

In tollem Wirbel ziehen Hexen zum Blocksberg, traumhaften Visionen gleich steigt alte sagenhafte Ritterherrlichkeit vor seinen Augen auf, in gemütlicher, epischer Breite zeichnet er die mittelalterliche Welt, wie sie in der Phantasie der Dichter und Maler lebt: so wie wir wünschen, daß sie gewesen sein sollte. Wenn Welti von Volkssitten erzählt, geht ihm der Faden nimmer aus. Tausend tolle Schurrpfeifereien und Schwänke, alte Sprüche, alte Redensarten nehmen Gestalt an, wie er über das Märchen seinen Zaubernebel breitet, so gibt er dem Volkswitz lebendiges Leben. Ein Tausendkünstler, überreich an blühender Phantasie, ein Dichter von echter sinnlicher Poetenfreudigkeit.

Als altdeutschen Romantiker hat er sich mit seiner Familie selbst gemalt, ein echtes Künstlerbild mit schön geträumter Staffage und Ideallandschaft, in das er wie so häufig seine beschaulichen, idyllischen Schilderungen deutschen Familienlebens verwebt.

Welti, der Meister der kleinbürgerlichen Sagenwelt, söhnt mit der spröden Trockenheit der Schweizer Kunst aus, er ist einer der wenigen, die »liebenswürdig« sein können.



Unser Bild bringt den Entwurf für ein Bogenfenster im Bundespalais zu Bern, die »Schweizer Textilindustrie«, im Hintergrunde der Zürichsee, des Malers Heimat. Es ist für Weltis Stil typisch, für seine Vielseitigkeit bezeichnend, für seine echte Dichternaivität ein schönes Beispiel.

Im Anschluß an Welti soll ein Münchener Künstler nicht unerwähnt bleiben, der seit einigen Jahren in Zürich lebt, ein Maler mit einer starken koloristischen Begabung, Martin Schönberger, ein Schöpfer der heiteren Kunst mit ausgesprochen dekorativen Absichten. Kinderporträts und Puttenbilder sind sein stoffliches Hauptgebiet.

Burnand geht grundverschiedene Wege, ein Retrospektiver und ein Moderner zugleich, einer der wenigen Künstler, die alles können, ein Zeichner und Maler par excellence. Er hat Geschichtsbilder gemalt, er hat Land und Volk der Schweiz dargestellt, er ist einer der bekanntesten, religiösen Maler der Moderne, in unseren Tagen des Spezialistentums eine Ausnahmeerscheinung. »Petrus und Johannes auf dem Wege zum Grabe des Herrn«, »Die Flucht Karls des Kühnen« sind seine gekanntesten Schöpfungen. Neuerdings wendet er sich fast ausschließlich dem religiösen Genre zu, in der Darstellung die Errungenschaften der Moderne geschickt verwertend.

Burnand hätte das Zeug, alle malerischen Moden mitzumachen; er hat darauf verzichtet und schafft unbeirrt vom Sturme der Richtungen, auf jedem Werke ein ganzer, ein großer Künstler, der alles in den Dienst der Idee stellt und technische Spielereien ignoriert. Ich sehe die Zeit kommen, wo man ihn seiner Bedeutung entsprechend einschätzen wird. Heute sind wir noch nicht so weit.

Die Schweizer Kunst wird erst Boden fassen müssen, es wird über das Mode-Dominieren hinausgehen müssen, damit man klar sehen kann.

Was ich im Vorstehenden gesagt habe, sind nur Haupteindrücke aus einem weiten Gesichtsfeld. Künstler wie Giron, Fritz Burger, Wilhelm Lehmann, Otto Gampert, Schaltegger, Völlmy haben im südlichen Deutschland längst Boden gefaßt, ihre Zentrale ist München und ihre Würdigung besorgt die deutsche Kunstschreibung. Ich wollte absichtlich nur von den augenfälligsten und neueren Schweizern reden, um einmal im Zusammenhang mit der rüstigen Schar der jungen Schweizer Künstler bekannt zu machen.

Wohin der Weg gehen wird?

Die Schweizer Künstler, die erst seit einigen Jahren geschlossen auftreten, wissen es heute selbst nicht. Daß sie etwas »*wollen*« steht besonders nach ihrer letzten Ausstellung, auf der alles Minderwertige rücksichtslos in den Seitensälen unschädlich gemacht wurde, fest. Im eigenen Lager strenge Kritik, das war immer noch ein gutes Zeichen für gesunde Entwickelung.



MARTIN SCHÖNBERGER. KINDERBILDNIS

EUGEN BURNAND. DAS GEBET DES HOHEN PRIESTERS



STADT- UND LANDARBEIT. TERRAKOTTEN VON JULES DALOU

JULES DALOU UND SEIN DENKMAL DER ARBEIT

Von Karl Eugen Schmidt

ICH glaube, mit dem Prinzip l'art pour l'art haben wir jetzt bald ausgewirtschaftet. Wie es immer zu gehen pflegt, war man aus Oppostion gegen das eine in das andere Extrem geraten. Weil es viele Maler gab, die nur durch ihr Thema, durch ihre Anekdote, interessierten, sonst aber langweilige, schlechte oder gar keine Künstler waren, stellte man das Prinzip auf, daß ein Maler vor allen Dingen das Malen verstehen muß. Das ist ganz richtig, aber damit waren die Anekdotengegner noch nicht zufrieden. Sie sagten jetzt, ein Kunstwerk dürfe überhaupt keinen Inhalt haben, und so oft ihnen ein Bild oder eine Skulptur vorkam, die eine Idee, eine Lehre enthielten, gerieten sie in Zorn und verdammten das Werk von vorneherein, ohne sich im übrigen um das in ihm niedergelegte Talent zu kümmern.

Jetzt fangen wir an verständiger zu werden, und vielleicht sind wir bald wieder am rechten Punkte angelangt. Die Anekdotenkrämer sind aus dem Felde geschlagen, über sie und ihr Prinzip werden keine Worte mehr gemacht. Es ist also Zeit, daß man das Extrem aufgebe und die in der Mitte liegende Wahrheit suche. Diese Wahrheit aber heißt ganz einfach, daß ein Kunstwerk deshalb nicht schlecht wird, weil es einen Inhalt hat, der nichts mit der Kunst zu tun hat. Für die Literatur wird das ohne weiteres jeder zugeben. Theophil Gautier verlangte als Priester des Art pour l'art, daß ein Vers sauber gefeilt und abgerundet sei, daß er voll und schön klinge. Ob die Worte, aus denen er gebildet war, außerdem auch noch etwas bedeuteten, war ihm einerlei. Die Form war alles, der Inhalt nichts. Diese Ansicht hat selbst in der hitzigsten Kampfeszeit in Deutschland nur sehr wenige Vertreter gefunden, was die Poesie anlangt. Der Deutsche wollte nach wie vor nicht nur Worte hören, er wollte sich nicht mit einem leeren Reimgeklingel, mit dem tönenden Erze zufriedengeben, er wollte dabei auch etwas zu denken haben. Aber für die bildende Kunst fand man Gautiers Ansicht gut und maßgebend.

Warum dieses zweierlei Maß? Wenn die Poesie und die Musik eine andere Aufgabe haben, als nur dem Ohre zu schmeicheln, dann wird doch wohl auch die bildende Kunst noch anderen Zielen nachgehen dürfen, als nur dem Auge zu gefallen. Sie wird es nicht nur dürfen, sie wird es sogar müssen, wenn sie das höchste Ziel erreichen soll. Dieses höchste Ziel sehe ich darin, daß Form und Inhalt gleich vollkommen sind. Ich finde es erreicht bei Dürer, bei Memling, bei van der Goes, deren Werke uns innerlich ebenso bewegen wie äußerlich. Und es war und ist nur dadurch zu erreichen, daß der große Künstler von einer hohen, erhabenen Idee durchdrungen ist. Eine solche Idee war das Christentum, als es noch lebendig unter uns war. Eine solche Idee ist heute — der Sozialismus, der ja im Grunde

seines Wesens dem Christentum nahe verwandt ist. Ich glaube daher, daß die bildende Kunst durch den Sozialismus wieder einen ihrer höchsten Gipfel erreichen wird. Konstantin Meunier in Belgien und Jules Dalou in Frankreich scheinen mir bereits diese kommende große Kunstepoche zu verkünden, eine Epoche, wo der Künstler nicht nur für das kleine Häuflein der Verständigen, Kenner und Liebhaber arbeiten wird, sondern wo er bei jedermann, bei dem Höchsten wie bei dem Geringsten, verwandte Saiten anschlagen wird. Und gerade hierin, wenn in sonst nichts, halte ich Meunier und Dalou für größere Künstler als Rodin und Klinger, die ihnen an technischer Künstlerschaft gewiß nicht nachstehen, deren Werke sich aber nur an einen beschränkten Kreis wenden.

Man zeige die kleine Statuette von Meunier, die über die Leiche des am Boden liegenden Bergmannes gebeugte Frau, dem ersten besten Arbeiter oder dem feinstgebildeten Kunstkenner. Beide werden bewegt und entzückt sein, wie beide die Grablegung von Quentin Massys verstehen und bewundern. Vor Klingers Beethoven wie vor Rodins Balzac wird der Arbeiter verständnislos vorübergehen. Nun ist es ja eine alte Geschichte, daß es nicht gerade die besten Sachen sind, die dem größten Haufen gefallen, aber doch scheint mir, daß die allerbesten und allergrößten Werke in jeder Menschenseele ein Echo finden müssen, nicht nur bei dem raffinierten Kulturmenschen, sondern auch bei dem ungebildeten Arbeiter und Bauern. Und dieses Echo wird eben dadurch hervorgerufen, daß diese Meisterwerke Gefühle wecken, die in jeder Menschenseele vorhanden sind. Schillers Wilhelm Tell, Shakespeares Othello, Hiobs Klage bewegt den Gebildeten wie den Ungebildeten, weil niemand gerne geknechtet ist, weil jeder zur Liebe und zur Eifersucht fähig ist, weil jeder schon einmal unglücklich gewesen ist und das Schicksal angeklagt hat.



J. DALOU. DAS DENKMAL DER ARBEIT. 1. ENTWURF

Das höchste der Kunst erreichbare Ziel scheint mir also das Werk zu sein, das auf alle Menschen wirkt. Und ich glaube, von dieser Ansicht sind wir nur deshalb abgekommen, weil seit der Renaissance der Künstler nur noch für Personen arbeitet, nicht mehr für Ideen, oder was das nämliche ist, nicht mehr für Gott. Und heutzutage steht die Kunst ganz und gar im Dienste des reichen Privatmannes und richtet sich nach seinem Geschmack. Ihre besten Vertreter arbeiten für die am feinsten gebildeten, mit dem auserlesensten Geschmacke ausgestatteten Privatleute. Es handelt sich für sie also nicht darum, eine große Wahrheit auszusprechen, die in allen Seelen Widerhall finden muß. Und nur dadurch, daß die Kunst auf diesen Weg gedrängt wurde, war es überhaupt möglich, daß man bis zu dem absurden Extrem der Forderung l'Art pour l'art kommen konnte. L'Art pour l'art ist die Kunst für die beschränkte Zahl der Feinschmecker, und sie kann niemals zu dem höchsten erreichbaren Gipfel gelangen, wo die deutschen und niederländischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts stehen, und dem unsere Zeitgenossen Meunier und Dalou nahegekommen sind.

Zu allen diesen Betrachtungen werde ich durch das Denkmal der Arbeit verleitet, worin Jules Dalou seinen schönsten Traum zu verwirklichen gedachte und das leider nie zur ersehnten Vollendung und Ausführung gekommen ist. Dalou hat in England, wo er nach der Niederwerfung der Kommune als politischer Flüchtling lebte, die anmutigsten und lebensvollsten Büsten, Statuetten und Gruppen geschaffen, die genügen würden, um ihn an die erste Stelle der modernen Bildhauer zu bringen. Der Ruf von diesen Arbeiten ist aber nicht über England hinausgedrungen, und selbst in Frankreich, geschweige denn in Deutschland, weiß man wenig oder nichts von ihnen. Erst als nach dem Tode Dalous ein vortreffliches, mit zahlreichen guten Abbildungen geschmücktes Werk über



ihn erschien[1]), auf das ich hier empfehlend hinweisen möchte, erfuhren die Pariser, was ihr Landsmann während der Verbannung in England getan hatte. Seine nach der Amnestie in Paris entstandenen Arbeiten sind besser bekannt, besonders das außerordentlich interessante und charaktervolle Denkmal für Eugen Delacroix und dann der große »Triumph der Republik«. Drei andere Denkmäler Dalous, die ebenfalls in Paris aufgestellt sind, das für Alphand in der Avenue du Bois de Boulogne, das für Boussingault im Conservatoire des Arts et Métiers und das für Jean Leclaire im wenig besuchten Square des Epinettes, sind weniger bekannt geworden, obgleich sich alle drei nicht nur durch dekorative Vorzüge, sondern auch durch eigenartige und charakteristische Auffassung auszeichnen. Außerdem ist Dalou der Urheber eines Denkmals für Gambetta, das erst nach seinem Tode in Bordeaux aufgestellt worden ist. In Frankreich ist neben dem Triumphe der Republik am bekanntesten das durch Stich und Photographie weitverbreitete, in allen öffentlichen Schulen hängende Relief, welches die Szene darstellt, wie Mirabeau den Marquis von Dreux-Brézé aus der Ständeversammlung weist.

Doch soll hier weder von diesen Arbeiten, noch von der Bacchantengruppe im Luxembourggarten, noch von dem an Carpeaux erinnernden Relief im städtischen Gewächshause die Rede sein. In allen diesen Arbeiten, wie auch in seinen zahlreichen Büsten, hat Dalou nicht das zeigen können, was ihn am tiefsten und stärksten bewegte. Selbst in seinem Triumphe der Republik wird der innere Gehalt von der äußeren Prachtentfaltung erdrückt, und nur die Figur der Republik selbst zeigt, daß wir es hier nicht mit dem kalten Werke eines offiziellen Bildhauers, sondern mit der Herzensschöpfung eines innerlich bewegten Künstlers zu tun haben. Während der Arbeiten an diesem Denkmal kam dem Künstler der Gedanke, dem arbeitenden Volke, dem er zugehörte, ein Denkmal zu errichten. Zwar hatte er schon in dem Triumphe der Republik angedeutet, wie großen Wert er dem Arbeiter, als dem Träger des Staates und der Kultur, beilegte, indem er all den symbolischen Figuren, welche den Triumphwagen der Republik begleiten, als einzige der Wirklichkeit entnommene Gestalt einen Arbeiter in Schurzfell und Holzschuhen beigesellte, aber ihm selbst war nach der Aufstellung des Gipsmodelles offenbar geworden, wie fremd der Symbolismus dem Volke ist und wie wenig sein Denkmal, abgesehen von dieser einzigen Figur und von der siegesfrohen Republik, von dem Volke verstanden wurde. Und so wollte er ein neues großes Werk ganz und ohne Rückhalt dem arbeitenden Volke widmen, ein Werk, das jedem Arbeiter, jedem Bauer, jedem Menschen verständlich wäre.

Während er an seinen Aufträgen für Staat, Stadt und Private arbeitete, ging er diesem Plane nach. Er studierte die Arbeiter, wo immer sie zu finden waren, auf der Straße, in der Werkstatt, in der Fabrik, auf dem Acker, auf dem Meere. Im Laufe der Zeit brachte er so eine ganze Armee von kleinen Statuetten zusammen: Bergleute, Pflasterer, Metzger, Erdarbeiter, Fischer, Schnitter, Ährenleserinnen, Wäscherinnen, Sackträger. Daneben ging er an den Gesamtplan seines Denkmals. Seine erste Skizze zeigt ein massiges Postament, das von einem Reiter gekrönt wird. Der Reiter ist ein Bauer, der auf einem schweren Ackergaul vom Felde heimkehrt. Unten umgeben sechzehn Statuen von Arbeitern aller Berufe den Sockel, der auf einem rundum von einem Arbeiterfriese umgebenen Aufbaue ruht, zu dem wiederum einige Stufen hinaufführen. Dieses Modell baute er zwei Meter hoch auf und quälte sich lange mit den Einzelheiten. Zu dem Pferde modellierte er beispielsweise einen Muskelgaul, um die Anatomie genau kennen zu lernen.

Bisher war Dalou nie aus den Städten Paris und London herausgekommen. Trotz seiner großen Aufträge hatte er nie genug verdient, um sich und seiner Familie den Landaufenthalt zu gestatten. Im Jahre 1895 schrieb er mit Genugtuung in sein Tagebuch, daß er bisher 16023 Franken erspart und im letzten Jahre 7300 Franken ausge-



1) Dalou, sa vie et son oeuvre, par Maurice Dreyfous. Paris, H. Laurens, 6 rue de Tournon.



geben habe. Das war zu der Zeit, wo an offiziellen Aufträgen kein Mangel war, wo er zu den ersten Bildhauern Frankreichs gezählt wurde, und wo die offiziellen Bildhauer vom Schlage der Mercié und Falguière alljährlich Hunderttausende verdienten. Das Geheimnis seiner geringen Einnahmen bestand darin, daß er sich nie genug tun konnte, daß er eine Arbeit wieder und wieder von vorne anfing, und daß er die meisten seiner großen Arbeiten zu Bedingungen ausgeführt hat, die einen Verdienst gänzlich ausschlossen. Sein großes Denkmal der Republik hat er z. B. nicht weniger als dreimal in der endgültigen Größe aufgebaut und vollendet; zweimal hat er es als ungenügend niedergerissen und zerschlagen, bis es endlich seinen Ansprüchen genügte. In dieser Zeit, wo andere Bildhauer ihre flüchtigsten und unfertigsten Entwürfe ausstellen und der blinden Bewunderung ihrer Anbeter übergeben, muß dieses nimmerrastende Ringen eines der größten Künstler unserer Zeit besonders unterstrichen werden.



Zur Ausführung seines Lieblingstraumes war es nötig, nicht nur die Arbeiter der Großstadt zu kennen. Dalou ging im Sommer 1891 zum erstenmale in die Ferien. Er blieb einige Wochen in einem kleinen Fischerdorfe der Bretagne und studierte dort die arbeitende Bevölkerung der Küste. Im nächsten Jahre nahm ihn ein Freund mit nach Toul, wo er in den Eisenwerken Skizzen machte. Dann verlebte er einen Sommer auf dem Lande unter Bauern, und so sammelte er allmählich das große Skizzenmaterial, das man nach seinem Tode in seiner Werkstatt auffand, und das wir hier in einer Abbildung vereinigt wiedergeben. Man sehe diese Abbildung an, die trotz ihrer Unzulänglichkeit eine Idee gibt von der Lebendigkeit, von der quecksilbernen Beweglichkeit aller dieser plastischen Momentaufnahmen. Es wimmelt und zappelt da wie in einem Ameisenhaufen, und man hat ganz den Eindruck, als sähe man eine nach dem Leben aufgenommene Photographie. Alle diese Figürchen sind kaum eine Spanne hoch, aber viele von ihnen sind sorgfältig durchgearbeitet und vollendet, dergestalt, daß man sie ohne weiteres dem Marmorarbeiter oder dem Gießer zur Vergrößerung und Ausführung übergeben könnte. Eine dieser Figuren hat Dalou zu einer eigenen Arbeit verwendet und daraus den Säemann gemacht, den wir hier ebenfalls abbilden. Und eine einzige Figur, einen auf die Hacke gestützten Bauer, hat er in der definitiven Größe von zwei Metern vollendet.

Alle diese Figürchen sollten indessen nur Vorarbeiten zu dem endgültigen Werke sein, und dieses Werk hatte inzwischen schon verschiedene Änderungen durchgemacht. Der erste Entwurf des etwas schwerfälligen Postamentes mit dem reitenden Bauer war verworfen worden, und in zwanzig aufeinander folgenden Skizzen nahm das Denkmal nach und nach die letzte und beibehaltene Gestalt an. Der breite und schwere Sockel wurde schlanker und gefälliger, der Reiter, als zu sehr an die gewöhnlichen Denkmäler von Fürsten und Kriegsleuten mahnend, verschwand. Aus dem breiten Postament wurde eine hohe Säule, die zuerst vier, dann acht Seiten hatte und schließlich rund mit verjüngender Spitze wurde. Wie man von den militärischen Monumenten Waffen und Rüstungen herabhängen ließ, so sollten von den Denkmale der Arbeit als Trophäen Werkzeuge aller Art herabhängen. Diese Werkzeuge machen den Schmuck der eigentlichen Säule aus, wie sie uns in dem letzten, hier abgebildeten Entwurfe gezeigt wird. Den unteren Säulenschaft umgeben dann die in Nischen stehenden sechzehn Vertreter der Arbeit, die in dem Werke lebensgroß werden sollten. Die Säule steht auf einem quadratischen Unterbaue, der an den vier Seiten von Reliefdarstellungen geschmückt wird, die Arbeit auf dem Felde, unter der Erde, auf dem Wasser und in der Fabrik.

In dieser Gestalt, leider nur als Entwurf, aber als Entwurf, der ohne weiteres den ausführenden Gießern hätte übergeben werden können, wurde das Denkmal der Arbeit nach dem Tode des Künstlers in seiner Werkstatt aufgefunden. Dalou, der die Reklame und alles, was ihr ähnlich sah, ebensosehr scheute, wie sie von anderen Künstlern geliebt wird, hatte





FELDARBEITER. TONRELIEF VON J. DALOU

nur mit seinen vertrautesten Freunden von dem Entwurfe gesprochen. Als im Jahre 1898 der Gedanke auftauchte, bei Gelegenheit der kommenden Weltausstellung ein Denkmal der Arbeit zu errichten, schickte ein Pariser Blatt einen Berichterstatter zu den bekanntesten Bildhauern der Stadt. Der Mann kam auch zu Dalou, und der Künstler, der sich seit neun Jahren mit diesem nämlichen Gedanken beschäftigte, der seine definitive Skizze seit vier Jahren in der Werkstatt stehen hatte, sagte dem Manne kein Wort von dieser Tatsache und beschränkte sich damit, den Gedanken im allgemeinen gutzuheißen. Offenbar war Dalou der Ansicht, daß man sich nur mit ganz fertigen Werken, nicht aber mit Hoffnungen und Entwürfen in der Öffentlichkeit zeigen dürfe. Erst nach seinem Tode sind die Studien und Entwürfe zu dem Denkmal Dalous bekannt geworden, und ohne seinen Tod hätten wir die größte Anzahl dieser Skizzen nie gesehen, denn dieser in unserer Zeit wirklich seltsame Mensch hatte die Angewohnheit, alle Vorarbeiten, die ihm nicht genügten, erbarmungslos zu vernichten. Einer seiner Mitarbeiter und Freunde, August Becker, hat einige Arbeiten dadurch gerettet, daß er sie im Atelier versteckte und vor den Augen des Meisters







STUDIEN IN TERRAKOTTA VON J. DALOU

verbarg. Andere sind auf inständiges Bitten seiner Freunde verschont geblieben, aber immer nur unter der Bedingung, daß der Bittende die in den Augen des Meisters unvollkommene Arbeit alsbald wegschaffte und mit nach Hause nahm, wo sie Dalous Auge nicht mehr traf.

Dalous Name wird in der Geschichte der modernen Skulptur immer an einer der ersten Stellen genannt werden. Er ist mit Rude und Carpeaux der größte französische Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Vielleicht würde man ihn an die allererste Stelle rücken müssen, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, dasjenige Werk, das aus seinem tiefsten Herzensgrunde erwachsen war, das für ihn die Verwirklichung seines liebsten Gedankens gewesen wäre, das Denkmal der Arbeit, zur endgültigen Vollendung zu führen. Kein Zweifel, daß diese Arbeit durch die vollendete Meisterschaft des Künstlers die Kenner und die Gebildeten, durch die hinreißende Gewalt der Idee das Volk begeistert und so jenes höchste Ziel der bildenden Kunst erreicht hätte, in dem Herzen eines jeden Beschauers ein Echo zu erwecken.



J. DALOU. DAS DENKMAL DER ARBEIT. 3. ENTWURF



STUDIEN IN TERRAKOTTA VON JULES DALOU

DIE WIEDERGABE GRIECHISCHER KUNSTWERKE DURCH BILDHAUER DES RÖMISCHEN TREVERERLANDES

Von Hans Graeven



ABB. 1. SÄULE VON IGEL

Die Grabdenkmäler, die zur Römerzeit im Lande der Treverer, dem Gebiet des späteren Erzbistums Trier, entstanden sind, trugen vielfach als Schmuck Darstellungen aus der griechischen Mythologie. Das Provinzialmuseum in Trier besitzt eine ganze Reihe solcher Skulpturen[1]), z. B. Perseus die Andromeda befreiend, Apollo die Daphne verfolgend, Herakles den Apollinischen Dreifuß raubend, Iphigenie das Artemisidol aus Tauris forttragend, aber diese Skulpturen finden sich alle auf vereinzelten Blöcken. Ein vollständig erhaltenes Grabdenkmal in der Art derjenigen, von denen jene Blöcke stammen, steht nur noch in dem eine Meile oberhalb Triers an der Mosel gelegenen Dörfchen Igel, darnach die Igeler Säule benannt (Abb 1).

Es ist ein gewaltiger Bau von 23 Meter Höhe, der die Dächer der umgebenden Häuser weit überragt. Die Mosel fließt unweit vom Fuß des Denkmals parallel der heutigen Landstraße, die den Lauf der römischen hat. Der Platz ist ausgesucht, damit sowohl die auf der Straße Wandernden als die den Fluß Befahrenden das Denkmal schauen sollten und demgemäß ist die dem Fluß und der Straße zugekehrte Seite die Hauptseite, die die Inschrift trägt. Nach ihr haben zwei Brüder, L. Secundinius Aventinus und L. Secundinius Securus, bei Lebzeiten den Bau errichtet, als Grabdenkmal für sich und eine Reihe verstorbener Angehöriger. Namhaft gemacht werden die Eltern der Brüder, die Gattin des Aventinus, zwei Kinder des Securus und zwei Familienglieder, Vater und Sohn, über deren verwandtschaftliches Verhältnis zu den Denkmalserbauern nichts näheres gesagt ist. Die heute herrschende Sitte, in der Grabschrift das Todesjahr anzugeben, war im Altertum nicht verbreitet, daher erfahren wir auch aus der Inschrift der Igeler Säule nichts über deren Alter, aber der Vergleich mit anderen Skulpturen lehrt, daß sie ungefähr ums Jahr 200 n. Chr. entstanden ist.

Gleich der Hauptseite, die unsere Abbildung wiedergibt, sind alle übrigen Seiten vollständig bedeckt mit Reliefs, aber der Zahn der Zeit hat erbarmungslos die Steine benagt. Ursprünglich ist die ganze Oberfläche mit einer Kreideschicht überzogen und bemalt gewesen, die Figuren in dunklerer Farbe haben sich kräftig von dem hellen Hintergrunde abgehoben. Der Kreideüberzug ist allmählich abgeblättert und später hat der weiche Sandstein, aus dem der Bau besteht, auch die harte Silikatschicht eingebüßt, die sich auf ihm gebildet hatte und die ihm lange eine schützende Decke war. Ältere Abbildungen

1) Vgl. *Hettner,* Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier (Trier 1893) Nr. 206; Westdeutsche Zeitschrift XVI (1897) Taf. 22, *Hettner,* Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier (Trier 1903) S. 9.

veranschaulichen[1]), wie in den letzten Jahrhunderten die Zerstörung fortgeschritten ist, der sich jetzt kein Einhalt mehr gebieten läßt. Hoffentlich finden sich die Mittel dazu, eine Abformung zu machen und wenigstens in Gipsabgüssen den heutigen Zustand festzuhalten[2]).

Auf dem untersten Sockel ist an der Vorderseite, deren rechte Ecke in neuerer Zeit völlig hat ergänzt werden müssen, keine erkennbare Spur der Reliefs mehr übrig geblieben, auf den anderen Seiten sieht man, daß der unterste Sockel ein ringsumlaufendes Band von Schiffen und Wasserbewohnern gehabt hat. Die Schiffe nehmen die mittlere Quaderschicht ein, die untere trägt Tritonen, Hippokampen und andere phantastische Meerwesen, die obere Delphine, die von Eroten begleitet sind und ihnen als Reittiere dienen.

Der obere Sockel enthält auf allen vier Seiten je ein Bild aus dem täglichen Leben der Denkmalserbauer, Bilder derselben Art sind für den Fries des Hauptgebälks und für die Attika gewählt. Auf der Vorderseite der Attika ist dargestellt, wie zwei Diener ein Tuch zur Probe ausbreiten, ein dritter weitere Tücher herbeiträgt. Wir dürfen daraus schließen, daß der Tuchhandel von den Secundiniern betrieben wurde und eine der Quellen des Reichtums war, der ihnen ermöglichte, solch kostspieliges Grabdenkmal zu errichten. Der Sockel zeigt an der Vorderseite eine figurenreiche Zahlszene im Kontor, andere Reliefs schildern die Verpackung und den Versand der Waren. Auf der einen Seite des Frieses sehen wir die Lieferung von Naturalabgaben seitens der Pächter, eine zweite Seite des Frieses gewährt uns einen Blick in die Küche, wo das Mahl bereitet wird und die Vorderseite des Frieses führt uns das Speisezimmer vor, in dem die Familie das Mahl einnimmt. Alle diese Reliefs, die sich durch packenden Realismus auszeichnen, geben uns ein sehr getreues Bild vom Leben und Treiben im Trevererland zur Zeit der Römerherrschaft. Die Typen der Reliefs, die teilweise auf anderen Denkmälern der Gegend wiederkehren, sind hier im Lande selbst von Künstlern, die gute Beobachtungsgabe besaßen, geschaffen worden im Gegensatz zu den mythologischen Bildwerken, deren Typen aus der Fremde bezogen sind.

Die mythologischen Bildwerke der Igeler Säule haben zum Teil eine bestimmte symbolische Bedeutung. Das Ganze wird bekrönt durch die — jetzt ihrer oberen Hälfte beraubte — Gruppe des Adlers mit dem Ganymed, das Relief des Giebeldreiecks an der Vorderseite stellt den Hylas dar, der beim Wasserholen von den Nymphen, die in Liebe zu dem schönen Knaben entbrennen, in den Quell herabgezogen wird. Eltern, die wie L. Secundinius Securus den vorzeitigen Tod geliebter Kinder zu beklagen hatten, ließen an deren Grabdenkmälern mit Vorliebe den Raub des Hylas oder des Ganymedes bilden, die beide in zartem Alter dieser Welt entrückt waren, um in der Gemeinschaft der Götter ein ewiges seliges Leben zu führen. Aus den Bildern schöpften die Eltern den Trost, daß auch ihren Kindern ein gleiches Los zu teil geworden sei. Zur Zeit des Denkmalbaues war die Menschheit erfüllt von dem sehnlichen Wunsche nach einer festen Gewähr für das Fortleben nach dem Tode. Mysterien und Geheimkulte wie der Mithrasdienst fanden so viele Anhänger, weil den Eingeweihten die Unsterblichkeit verheißen wurde, und jener Wunsch hat mehr als alles andere den Boden bereitet für die Aufnahme des Christentums, das die sicherste Anwartschaft gab auf ein ewiges Leben. An der Igeler Säule zeugt außer dem Raube des Hylas und des Ganymedes noch ein drittes Relief von den Unsterblichkeitshoffnungen der Erbauer; im Mittelstück der Rückseite ist eine große Darstellung der Himmelfahrt des Herakles angebracht. Es war ein Vorrecht der Kaiser und ihrer Angehörigen, daß sie apotheosiert, daß ihre Apotheose dargestellt wurde, aber die Untertanen stellten sich das Bild des Herakles vor Augen, der nach dornenvoller Erdenlaufbahn den Himmel errungen hatte, und fanden darin eine Bürgschaft, daß auch ihnen die Aufnahme unter die Himmlischen gewährt werden könne.

Die übrigen mythologischen Reliefs des Denkmals entbehren eines tieferen Sinnes, sie haben lediglich dekorativen Zweck. Dargestellt ist der Besuch des Mars bei Rhea Sylvia, die Eintauchung des kleinen Achill in die Styx, die Erlösung der von Argos bewachten Jo durch Hermes, die Befreiung der Andromeda durch Perseus. An das letzte Relief schließt sich die idyllische Szene, wie Perseus der befreiten Andromeda in einem Quell das Spiegelbild des Medusenhauptes zeigt, dessen unmittelbarer Anblick die Menschen versteinerte. Für alle diese Reliefs lassen sich unter den uns überlieferten griechisch-römischen Kunstwerken die Vorbilder nachweisen, es wäre lohnend und lehrreich, eine Vergleichung durchzuführen, aber sie muß verschoben werden, bis von den Igeler Skulpturen gute Abbildungen vorgelegt werden können. Wenn die erhoffte Abformung zustande kommt, wird das für sie aufzuschlagende Gerüst zugleich Gelegenheit bieten, brauchbare Photographien herzustellen und eine den heutigen Anforderungen entsprechende Publikation vorzubereiten, die das Denkmal in hohem Grade verdient.

Der Einfluß griechischer Originale beschränkt sich an der Igeler Säule indes nicht auf die mythologischen Reliefs, er ist nicht minder zu spüren in den vielen ornamental verwendeten Einzelfiguren, er ist auch zu spüren in dem Hauptrelief der Vorderseite, das sich gerade oberhalb der Inschrift befindet (Abb. 2).

1) Eine vollständige Aufzählung der Vorgängerinnen enthält die Publikation: Abbildung des römischen Monumentes in Igel von Chr. Hawich, mit einem erläuternden Text von *J. M. Neurohr* (Trier 1826).

2) Die Abformung würde zugleich Gelegenheit bieten, alle Teile zu photographieren und eine heutigen Anforderungen entsprechende Publikation zu machen, die Abbildungen der älteren Publikationen sind sehr unzuverlässig und viele Darstellungen sind bislang falsch gedeutet worden. Die Archäologie der letzten Jahrzehnte, deren Interesse durch die großen Entdeckungen in den Mittelmeerländern völlig absorbiert war, hat das einheimische Monument gänzlich vernachlässigt.



SÄULE VON IGEL, HAUPTRELIEF DER VORDERSEITE

An dieser Stelle pflegen die Grabdenkmäler die Porträts der Verstorbenen zu haben bezw. die Porträts derer, die bei Lebzeiten die Denkmäler erbaut haben. In Igel erscheinen hier drei überlebensgroße männliche Figuren und zu ihren Häuptern drei Medaillons mit Brustbildern. Das größte in der Mitte zeigt den Kopf einer Frau, sie hat zur Rechten ein junges Mädchen, zur Linken einen noch jüngeren Knaben. Die Inschrift gestattet den Schluß, daß die beiden letzten die Kinder des Securus sind, daß im mittleren Medaillon die Gattin des Aventinus porträtiert ist.

Von den drei Vollfiguren sind zwei in die Toga gekleidet und reichen sich die Rechte, die dritte anders gekleidete Figur hält nach Ansicht älterer Erklärer ein Tuch ausgebreitet, in dem man eine weitere Anspielung an den im Attikarelief dargestellten Tuchhandel sah.

ORPHEUS UND EURYDIKE. MARMORRELIEF NEAPEL

Eine genaue Betrachtung des Reliefs lehrte, was auch die Photographie deutlich erkennen läßt, daß die in Frage stehende Figur den »Chlamys« benannten Mantel trägt, der auf der rechten Schulter gefibelt wurde, den rechten Arm frei ließ aber den linken vollständig bedeckte. Wollte der Träger solchen Mantels mit der Linken etwas greifen, mußte er den Mantel hoch heben. So tut es die Figur der Igeler Säule und diese Bewegung hat bei den früheren Erklärern den Anschein erweckt, der Mann halte ein Tuch, aber in Wahrheit hält seine Linke einen runden stabartigen Gegenstand; dessen unteres Ende schaut aus der Hand hervor, der obere Teil, der auf der Brust lag, ist infolge der hier eingetretenen Beschädigung des Steins weggebrochen. Das kleine erhaltene Ende genügt nicht, den Gegenstand zu bestimmen, aber wir werden doch

zu dessen Bestimmung gelangen, da die Tracht der Figur über deren Wesen keinen Zweifel läßt.

Ältere Erklärer haben in dem Chlamysträger und in einem der beiden anderen Männer die Erbauer des Denkmals erkennen wollen, die von ihrem verstorbenen Vater Abschied nehmen. Da aber in den Hauptreliefs der großen Grabdenkmäler die porträtierten Männer nie anders als in der Toga erscheinen, müssen wir annehmen, daß an der Igeler Säule die beiden Togati die Brüder Securus und Aventinus sind. Zu ihrer Zeit war in ihrem Lande die Chlamys nicht in Gebrauch, keines der Bildwerke, in denen Szenen des realen Lebens dargestellt sind, enthält einen mit der Chlamys Bekleideten. Dies Bekleidungsstück treffen wir in Skulpturen des Trevererlandes nur bei Idealfiguren, die griechischer Kunst entlehnt sind, ganz besonders in Bildern des Merkur, der dem Hermes der Griechen entspricht. Für ihn kann die Chlamys geradezu als Charakteristikum gelten. Daß der Verfertiger des Igeler Reliefs den Chlamysträger wirklich als den Gott gedacht hat, wird bestätigt durch einen Vergleich mit dem Orpheusrelief, von dessen Berühmtheit im Altertum die Zahl der Repliken Zeugnis ablegt[1]). Drei Repliken sind vollständig auf unsere Tage gekommen und das Bruchstück einer vierten; die besterhaltene Replik, die sich im Neapler Museum befindet, gibt unsere Abbildung 3[2]) wieder.

Orpheus hat durch seinen Gesang und sein Saitenspiel die sonst unerbittlichen Herrscher des Totenreichs erweicht, sein Flehen hat Erhörung gefunden, die geliebte Gattin darf ihm wieder zur Oberwelt folgen, doch ihm wird verboten sich nach ihr umzuschauen, ehe er nicht die Schwelle des Hades überschritten hat. Liebe und Sehnsucht sind in ihm zu mächtig geworden, vor seinem Ziel hat er sich zurückgewendet. Diesen Augenblick hat der Künstler zur Darstellung gewählt: in inniger Zärtlichkeit neigen sich die Köpfe der Gatten gegeneinander, Eurydike legt, wie um den Gatten festzuhalten, die Linke auf seine Schulter und er greift nach ihrem Handgelenk, aber der Moment des Wiedersehens, der Wiedervereinigung ist zugleich der Moment der unabweisbaren Trennung. Schon hat der Totenführer, der dem Paare nachgeschritten ist, seine Hand auf die Rechte der Eurydike gelegt, um sie zurückzuführen ins Totenreich. Mitleid malt sich in seinen Zügen, die Bewegung seiner Rechten, die in das Gewand faßt, läßt erkennen, wie schwer es ihm wird, seine Pflicht zu tun.

Das Igeler Relief lehnt sich eng an das Orpheusrelief an. Wir können auf den Grabdenkmälern des Trevererlandes eine bestimmte Entwickelung in dem Arrangement der Porträtfiguren aufweisen. Steif stehen auf den älteren Denkmälern die Figuren nebeneinander, es sind gleichsam die zu Vollfiguren ausgewachsenen Ahnenbilder, die römischer Sitte gemäß in den Häusern aufgestellt wurden. Die bevorzugte Darstellung griechischer Grabstelen ist es, daß die Figuren einander die Hand reichen zum Abschied, und dies Motiv ist an den jüngeren Grabdenkmälern des Trevererlandes aufgegriffen. Das Igeler Relief geht noch einen Schritt weiter, indem es den Totenführer hinzugesellt, der den Abschied als eine Trennung für immer charakterisiert.

Die Gruppierung ist dieselbe wie auf dem Orpheusrelief, Hermes steht links neben dem Paare, die Stellung der Brüder entspricht vollständig der des Orpheus und der Eurydike, nur ist die einfache Handreichung an die Stelle der zärtlicheren Handbewegung der Gatten getreten. Geändert ist auch die Bewegung des Hermes. Er berührt in dem Orpheusrelief die dem Hades verfallene Eurydike, aber das Igeler Denkmal haben die beiden Sekundinier zu Lebzeiten errichtet, wer von ihnen zuerst aus dieser Welt abgerufen würde war nicht vorauszusehen, deshalb mußte der Totenführer in abwartender Haltung dabei stehen. Daß die Figur aber in der Tat dem Orpheusrelief entlehnt ist, ergibt sich aus der Übereinstimmung der Tracht. Der Schöpfer des Orpheusreliefs, der in die Periode des Phidias gehört, hat noch älterem Brauche folgend dem Hermes außer der Chlamys ein Untergewand gegeben, andere Hermesdarstellungen der phidiasischen Zeit lassen schon das Untergewand fort, was in der Folgezeit die ausschließliche Regel wurde. In Igel tritt uns der Gott wieder mit beiden Kleidungsstücken entgegen, doch ist der gegürtete feingefaltete griechische Chiton durch den trierischen Steinmetzen verwandelt in das übliche Gewand seiner Gegend, das sagum, das ohne Gürtel, weit und sackartig den Körper umhüllt. Der Petasos ferner, den der Hermes des Orpheusreliefs im Nacken trägt, ist fortgelassen, er war den Söhnen des nördlichen Klimas nicht vertraut, unter ihrem Himmel schützten sich die Männer wohl gegen Wind und Wetter durch Kapuzen, die wir in vielen Reliefdarstellungen des täglichen Lebens sehen, aber breitrandige Sonnenhüte, die im alten Griechenland zur Reiseausrüstung gehörten, waren hier überflüssig.

Noch in einem anderen Punkte weicht der Hermes in Igel von dem des Orpheusreliefs ab. Dieser ist attributlos, den Betrachtern der Igeler Säule wäre die Figur ohne Attribut schwer verständlich gewesen, und es ist daher mit Bestimmtheit anzunehmen, daß der stabartige Gegenstand in der Linken der Figur der Rest des Kerykeions, des Schlangenstabes, ist. Wahrscheinlich hat die Rechte an dessen Oberteil gefaßt. Diese Bewegung war der Situation sehr angemessen, sie drückte deutlich aus, daß der Totenführer seines Amtes noch nicht walten will, daß er noch zögert, einen der Brüder zu berühren mit dem Stabe, der nach der antiken Vorstellung die Macht hatte, die Augen der Menschen zu schließen zum ewigen Schlafe.

Ähnlich wie das Verhältnis der Igeler Figur zu dem Hermes des Orpheusreliefs ist das Verhältnis zwischen dem berühmten Hermes, den die deutschen Ausgrabungen in Olympia ans Licht gezogen haben (Abb. 4)[1]), und dem Merkur eines Sandsteinreliefs, das

1) Vgl. z. B. *B. Collignon*, Geschichte der griechischen Plastik, deutsch von Baumgarten (Straßburg 1898) II 153.

2) Abb. 3 ist entnommen aus *Springer*, Handbuch der Kunstgeschichte (7. Aufl., Leipzig 1904) I.

1) Vgl. *Springer* a. a. O. Fig. 462, darnach oben Abb. 4.

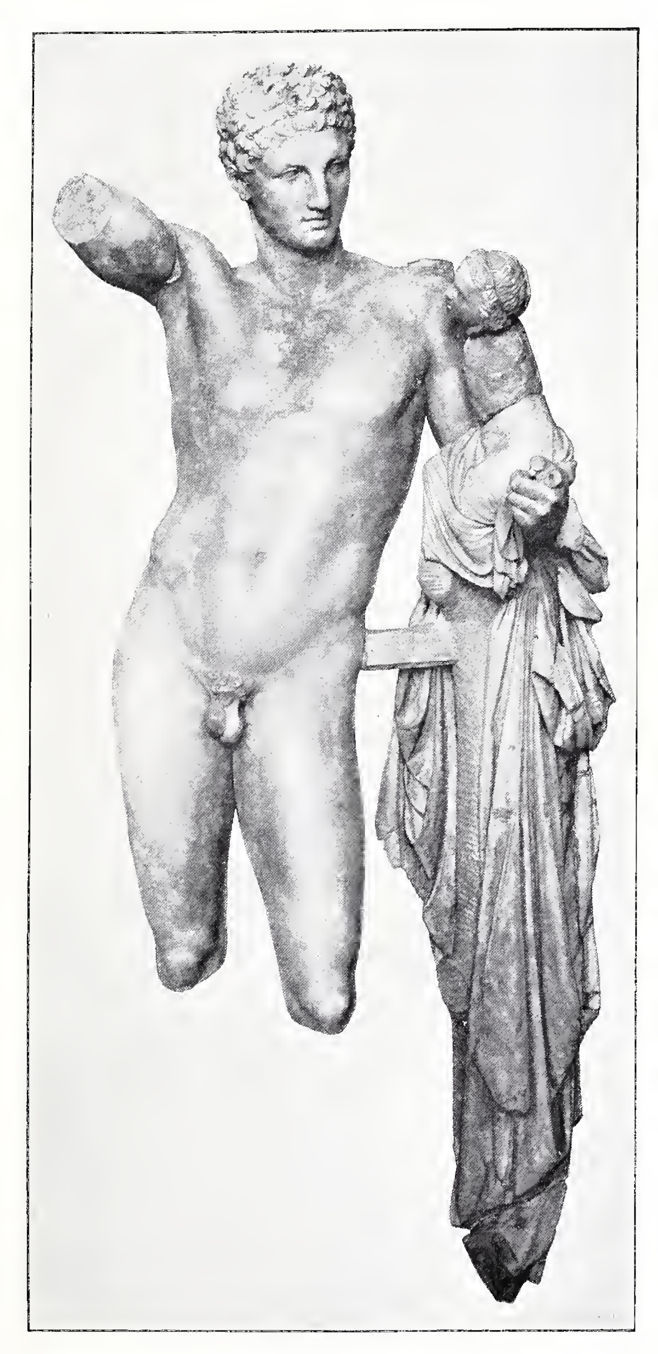


ABB. 4

ABB. 5

ABB. 4. HERMES DES PRAXITELES. OLYMPIA
ABB. 5. MERKUR. SANDSTEINRELIEF VON ONSDORF

1825 bei Onsdorf, etwa eine Meile südwestlich von Igel, gefunden ist (Abb. 5) [2]. Die Abhängigkeit von der Gruppe des Praxiteles wird durch die Haltung der Relieffigur, vor allem durch das außergewöhnliche Motiv, daß sie ein Kindchen auf dem linken Arm hält, deutlich und klar erwiesen.

Das Kindchen der Praxitelischen Gruppe ist der jugendliche Bacchus, den sein göttlicher Halbbruder den Nymphen zur Pflege überbringen will. Auf dem Wege hat er Rast gemacht und stützt den das Kind tragenden Arm auf einen Baumstamm, über den er seinen Mantel gehängt hat. Die erhobene Rechte des Hermes, die leider nicht mit aufgefunden ist, hielt dem Kinde einen Gegenstand hin, vermutlich eine Traube, die Durchbohrung der Linken deutet darauf, daß hier ein bronzenes Kerykeion eingefügt war, das einzige Attribut, das Praxiteles seinem Hermes gegeben hatte. In dem Onsdorfer Relief sind zu den Füßen des Gottes seine heiligen Tiere angebracht, links der Bock — kaum noch erkennbar — rechts der Hahn. Die gesenkte Rechte hat zweifellos einen

2) Vgl. *Hettner,* Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier (Trier 1893) Nr. 68.

großen Schlangenstab aufgestützt. Das Kind der Praxitelischen Gruppe richtet sich energisch auf, strebt mit hochgestrecktem Händchen die von Hermes dargebotene Frucht zu erhaschen, auf dem Relief sitzt das Knäbchen mit vorgebeugtem Oberkörper und legt die Hand an einen wohlgefüllten Geldbeutel. Merkur erscheint nicht in völliger Nacktheit wie der Praxitelische Hermes, er hat die Chlamys angelegt, damit in ihrem Bausch der große straffe Beutel ruhen kann. Der Beutel zwingt uns auch, in dem Kinde nicht den jugendlichen Bacchus zu sehen, sondern die Personifikation des Reichtums, den Plutos, den die antike Kunst als kleinen Knaben zu bilden pflegte mit einem Symbol seiner Gaben, sei es mit einem Füllhorn, sei es mit einem Geldbeutel [1]). Der Plutos im Arm des Merkur verstärkt den Eindruck von der Macht des Gottes, Gewinn und Reichtum zu gewähren, und eben wegen dieser Macht wurde Merkur von den materiell gesinnten Bewohnern des Trevererlandes mehr als andere Götter verehrt.

Trotz der erlittenen Umwandlungen nimmt der Abkömmling des Praxitelischen Hermes auf dem Onsdorfer Relief unter den landesüblichen Merkurbildern einen hervorragenden Platz ein und wirkt dank seiner Anlehnung an das herrliche Vorbild erfreulicher als die meisten anderen Merkurbilder der Gegend. In noch höherem Grade zeichnet sich das Hauptrelief der Igeler Säule vor anderen Grabdenkmälern aus, die Hinzufügung des Totenführers, der den edlen Jünglingskopf mit dem mitleidsvollen Ausdruck der Originalfigur auf dem Orpheusrelief bewahrt hat, verleiht dem Relief einen eigenen stimmungsvollen Reiz. Die tiefe Wirkung edler griechischer Schöpfungen kann selbst in der Wiedergabe durch die halbbarbarischen Bildhauer des Trevererlandes nicht ganz verloren gehen.

1) Die älteste und bekannteste Darstellung des Plutosknaben bietet die von Kephisodot, dem Vater des Praxiteles, gefertigte Gruppe der Eirene, die den Plutos auf dem Arm hält, abgeb. z. B. bei *Springer* a. a. O. Fig 438. Plutos, als Knabe personifiziert, erscheint aber auch noch auf byzantinischen Elfenbeinkästchen, die ums Jahr 1000 n. Cr. entstanden sind, abgeb. z. B. in der Zeitschrift *l'Arte, già archivio storico dell' arte,* II 1899, S 301.

DIE ECHTHEIT DER »WETZLARER« ZEICHNUNG DES OTTO-HEINRICHBAU-GIEBELS

Die Redaktion der »Zeitschrift für bildende Kunst« sieht sich außerstande, den erforderlichen Raum zur Widerlegung der Ausführungen A. von Oechelhäusers gegen mich zu gewähren. Ich muß mich daher darauf beschränken, zu erklären, daß ich an einem anderen Orte die völlige Unhaltbarkeit der Oechelhäuserschen Beweisführung nachzuweisen mir vorbehalte, und hier nur in den Hauptpunkten nachfolgendes zu berichtigen:

1. Oechelhäuser begründet in dem wichtigsten Punkte seine gegenteilige Ansicht auf die erstaunliche Behauptung, die beiden obersten Figuren der Ottoheinrichsbau-Fassade seien hundert Jahre jünger, als die übrigen Statuen.

Diese Behauptung ist ganz willkürlich. Nach dem Urteil aller Kenner steht auf Grund sorgfältigster Vergleichung und Untersuchung unerschüttert fest, daß alle freistehenden Statuen aus der Colinsschen Werkstatt stammen.

2. Oechelhäuser behauptet, ausschließlich auf Grund der (doch als bestritten nicht beweiskräftigen) »Wetzlarer« Zeichnung, daß die heute noch stehenden, auch durch Kraus abgebildeten Fenster und Pilaster der kleinen Zwerchgiebel bereits einen Bestandteil der großen ältesten Giebel von 1560 gebildet hätten, akzeptiert also gutgläubig, was der Fälscher weismachen will.

Die genannten Giebelreste entstammen aber nach Material, Bearbeitung und Details der Zeit um 1659, was schon Koch und Seitz, hier die sicherste Autorität, feststellten, was auch der gänzliche Mängel an Steinmetzzeichen, die sonst nicht fehlen durften und selbst am Friedrichsbau noch vorhanden sind, einwandsfrei bestätigt.

Ein Bauwerk, welches erst 1659 errichtet ist, kann nicht 1616 abgezeichnet werden.

Schon diese zwei tatsächlichen Feststellungen erschüttern das ganze Gebäude Oechelhäusers, das übrigens auch sonst gar zu oft auf »meines Erachtens« aufgebaut ist.

Hannover, Februar 1905.

ALBRECHT HAUPT.

Nachschrift der Redaktion. Nachdem der Gegner des Skizzenbuches und sein Verteidiger jeder in voller Ruhe und ohne irgend eine Raumbeschränkung in der »Kunstchronik« Nr. 11 und im vorigen Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« sich aussprechen konnten und Herrn Professor Haupt außerdem hier noch Gelegenheit zu einem kurzen Schlußworte gegeben ist, erachtet es die Redaktion nunmehr für ihre Pflicht, von einer weiteren Erörterung dieses Themas abzusehen. Für jetzt muß es demjenigen Teile unserer Leser, welcher sich für diese Spezialfrage interessiert, überlassen bleiben, durch Vergleichung der beiden Auseinandersetzungen und des originalgetreu reproduzierten Blattes sich ein eigenes Urteil zu bilden. Kenntnis steht hier gegen Kenntnis, Autorität gegen Autorität. Auf diesem Punkte müssen wir den Fall verlassen, es sei denn, daß einst neue Tatsachen auftauchen, die eine bestimmte Entscheidung herbeiführen.

Die Redaktion.

EUGEN BÉJOT

EUGEN BÉJOT ist heute einer der am häufigsten genannten Namen unter den französischen Radierern. So jung wie er ist — er ward am 1. September 1867 in Paris geboren — hat er doch schon auf seinem Konto, ungerechnet einen ansehnlichen Posten einzelner Radierungen, mehrere gewichtige Serien, die ihm vor zwei Jahren die Ernennung zum Mitglied der Société nationale des Beaux Arts eintrug, wo er seit 1893 regelmäßig ausstellt; seit 1900 ist er auch Mitglied der englischen »Painters-Etchers«.

Höchst einfach ist die Geschichte seines Studiengangs. Als er noch in den Kinderschuhen steckte, griff er schon zum Bleistift. Als Jüngling illustrierte er dann die delikaten Gedichte seines früh verstorbenen Bruders. Später geht er auf die Akademie Julian und studiert bei Gustav Boulanger, bis er schließlich seinen Weg gefunden hat und bei den Aquafortisten Henri Guérard und Felix Buhot sich in die Lehre begibt. Zwei Jahre später, 1893, nachdem schon seine ersten Radierversuche rasch von den Kennern bemerkt waren, zog er die Aufmerksamkeit des des größeren Publikums auf der Ausstellung der »Peintres-Graveurs« mit einigen seiner Ansichten von Paris auf sich, ein Thema, das er von Anfang an bevorzugt hatte und das er nun nicht mehr verließ. Es steckte in diesen Blättern ein gewisser Sinn für das Pittoreske, der rasch bestach. Andere — z. B. Lepère — haben die Gabe des Lebens, verstehen es, in ihren Straßenbildern von Paris den Eindruck der Bewegung, das Zittern des Rauches und den Zug der Wolken wiederzugeben; Béjot exzelliert, indem er die Dinge von der interessanten Seite anpackt, den unerwarteten Effekt, das eigentümlich Anziehende mit den einfachsten Mitteln wiedergibt, mit ein paar andeutenden Strichen, die er direkt vor der Natur mit außerordentlichster Sicherheit auf die Platte setzt. Außer zahlreichen Einzeltafeln, *La Samaritaine et le Pont-Neuf* (1893), *Joinville-le-Pont* (1894), *Le quai de l'Horloge* (1896), *La Sainte Chapelle* (1898), *Le Pont Royal,* hat der Künstler fünf Albums dem Stadtbilde von Paris gewidmet, nicht als Stadt des Lebens und der Tätigkeit, sondern dem wechselvollen Bilde seiner Bauwerke, seiner Wasserflächen und grünen Bäume, zwischen denen da und dort als belebende Staffage einige Silhouetten auftauchen. »Die Seine in Paris«, das ist der Titel seiner ersten Sammlung, datiert von 1892, sechs Radierungen in einem ebenfalls radierten Umschlag. Es folgten »Squares und Gärten« (1896), acht Lithographien, dann (1899) elf Radierungen (einschließlich des Umschlags) für ein Buch, in welchem unter dem ein wenig getüftelten Titel »Zwischenakte der Steine« der Schriftsteller Maurice Guillemot von den verachteten Reizen der Flora des Pariser Pflasters, von der Vegetation, die plötzlich und zufällig zwischen den Steinen der großen





PARISER STADTBILDER NACH ORIGINALRADIERUNGEN VON EUGEN BÉJOT

Stadt emporschießt, erzählt hat: die Standhallen des Blumenmarktes, die Geraniumtöpfe auf dem Fenster des kleinen Nähmädchens vom Montmartre, die Guirlande von Clematis, die einen Balkon oder irgend einen alten Brunnen umwindet, kleine Orangenbäume in Töpfen auf den Schiffen der Waschanstalten, bescheidene Gärtchen der alten Invaliden, grüne Ecken irgend eines Bahnwärters am Stadtrand — alles Motive, eins pittoresker als das andere, von jenem Geist kleiner liebenswürdiger Überraschungen, die unser Künstler liebt.

Die Schiffe von Paris boten noch eine Quelle und sogar noch eine ergiebigere für Béjot. Hier galt es nicht nur den Schmuck der Seine und ihrer Ufer wiederzugeben, sondern das Leben des Flusses selbst, das der dieser Radierungsserie beigegebene Text von Gustav Geffroy packend heraufzaubert. Béjot hat sich für diese Serie mit dem äußerst exakten Charakteristiker Charles Huard verbunden, derart, daß der eine die Landschaft, der andere in völliger künstlerischer Übereinstimmung die Personen hineinzeichnete. Aus dieser gemeinsamen Arbeit, wo jeder der beiden Künstler sein Bestes beisteuerte, entstand eine Reihe äußerst bunter und eindrucksvoller Bilder: die wartenden Passagiere auf dem Brückenschiffe; die flinken Fahrschiffe; die langsamen Penichen, die schwergeladenen Handelsboote an den Kais; die stämmigen Schleppboote; die Waschanstalten; kurz alles, was auf dem Wasser oder um das Wasser herum lebt und sich bewegt, lebt ebenso in den 14 Radierungen und den 10 Zeichnungen, die ein dritter Mitarbeiter, Jacques Beltrand, in Holz geschnitten hat.

Noch im gleichen Jahre 1903 veröffentlichte Béjot ein ferneres Werk Du I au XX , das die charakteristischen Stadtbilder der 20 Bezirke von Paris wiedergibt[1]). Diese Arbeit ist unter den bisherigen des Künstlers Hauptstück. Ganz Paris ist hier zusammengefaßt, das Paris des Pont neuf und das des Pont Arcol, das Paris der alten Quartiere und das des Trocadero, das Paris von Notre Dame und das vom Montmartre, Paris von einem Künstler gesehen; das ist in unserem Fall, da es sich um Eugène Béjot handelt, Enthüllung oft ungeahnter Reize. Das ungemein reiche Werk bildet ein Album der interessantesten Art, das alle Kenner des pittoresken Paris zu schätzen wissen, jenes Paris, das mehr und mehr durch den Fortschritt verschwindet.

Das wären so die hauptsächlichsten Dinge, die über Eugen Béjot zu erzählen wären. Indessen er hat sich nicht ausschließlich auf Paris beschränkt. Die Umgebungen der Stadt, Marktszenen aus der Provinz, zahlreiche Ansichten von Cannes, Tierbilder, Porträts und Interieurs sind in seinem Lebenswerk vertreten und zeigen ihn, wie es die Ausstellung 1896 in den American Art Galleries von New York, wo er neben Paul Jobert und Guérard mit 100 Zeichnungen und Radierungen vertreten war, bewies, als eine Künstlerseele, die jedem malerischen Eindruck offen ist. Schließlich seit einigen Jahren zieht ihn insbesondere London an, mit welchem Erfolg, davon gibt die Radierung, mit der er dieses Heft geschmückt hat, eine schöne Probe, und es steht zu erwarten, daß er uns in Bälde als Gegenstück zu seinem Album von Paris ein solches von der Themsestadt bescheren wird.

AUGUST MARGUILLIER.

1) 20 eaux-fortes avec préface de Jules Claretie, de l'Académie française. Paris, Société de propagation des livres d'art, MCMIII.



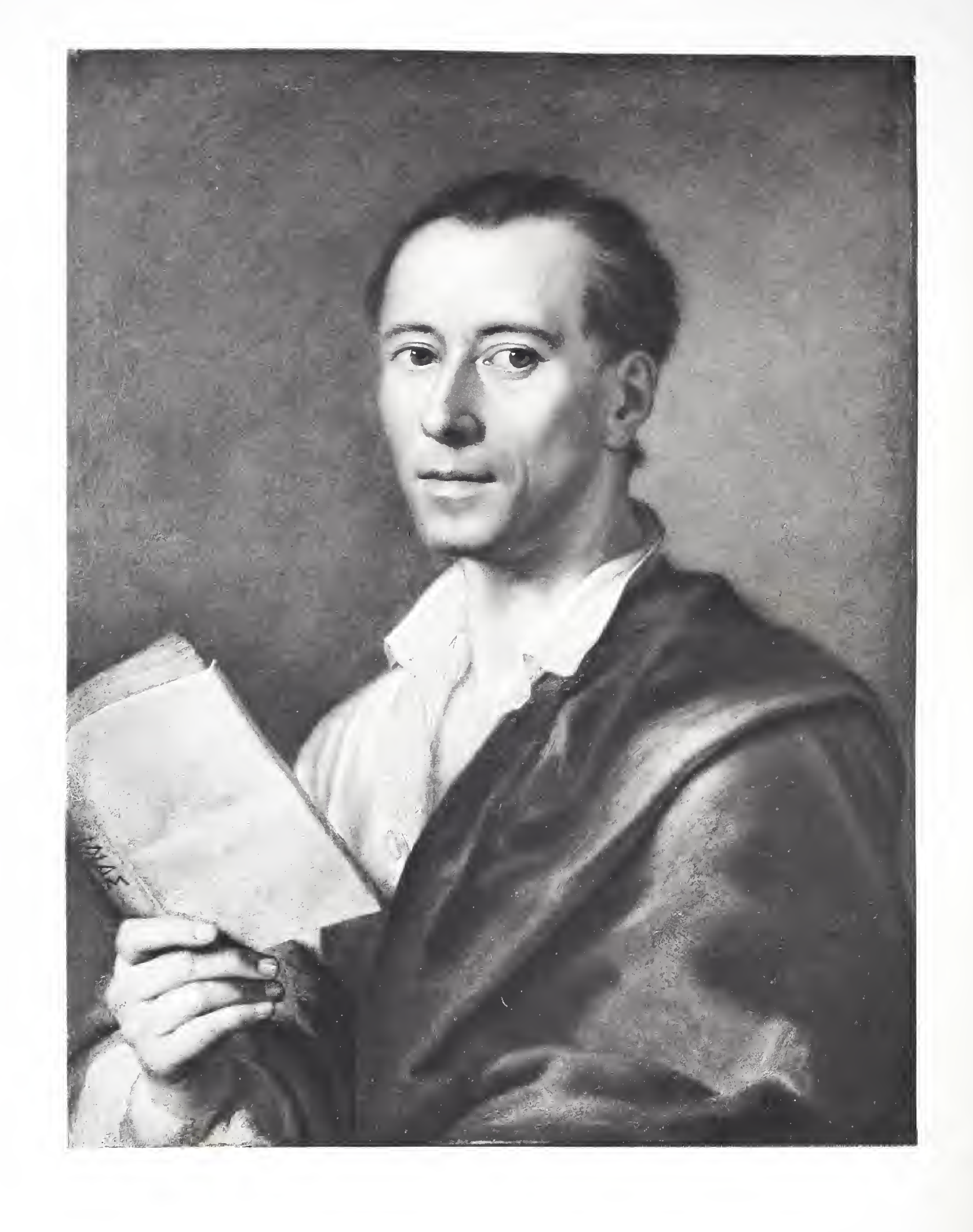
PARIS. LE COURS DE LA REINE. NACH EINER ORIGINALRADIERUNG VON EUGEN BÉJOT

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



AN DER THEMSE. ORIGINALRADIERUNG VON E. BÉJOT IN PARIS





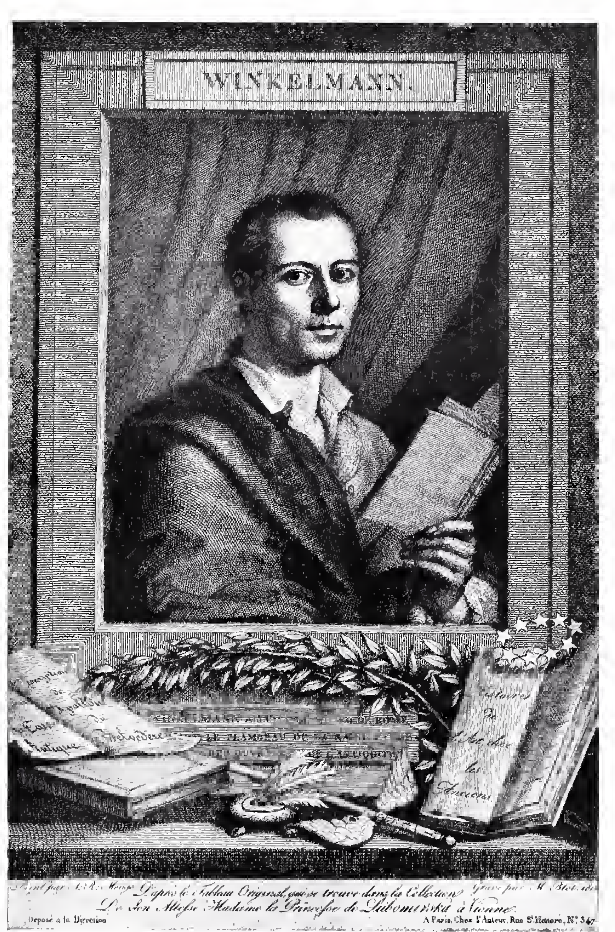
BILDNIS WINCKELMANNS VON A. R. MENGS

DAS ORIGINAL IM BESITZE DES FÜRSTEN CASIMIR v. LUBOMIRSKI IN KRAKAU

PHOTOGRAPHIE E. v. DELDEN (BRESLAU)

DAS WINCKELMANN-PORTRÄT VON ANTON RAPHAEL MENGS

DIE Bildnisse Winckelmanns sind von Otto Jahn in den Biographischen Aufsätzen 1866 und von Professor Julius Vogel in dieser Zeitschrift (N. F. X., Heft 6 und XI, Heft 4) im Zusammenhang besprochen worden. Das Porträt, welches Anton Raphael Mengs in Rom von seinem Freunde malte, war beiden Ikonographen nur aus drei Nachbildungen bekannt, nämlich 1. dem Stich in der von Jansen herausgegebenen französischen Ausgabe der Kunstgeschichte, Paris 1794, nach einer Zeichnung des Bonaventura Salesa, 2. dem von C. Senff in Dorpat als Titelbild der Rede von Morgenstern, Leipzig 1805, und 3. dem Blatte von Maurice Blot in Paris, 1815. Das letztere trägt die Unterschrift: D'après le tableau original qui se trouve dans la collection de son altesse madame la princesse de Lubomirska à Vienne. Nachforschungen in dem Kunstbesitz der alten polnischen Adelsfamilie Lubomirski haben erst kürzlich das wohlerhaltene Original im Besitz des Fürsten Casimir von Lubomirski in Krakau zutage gefördert. Unbedeutende Schäden, zum Glück nicht im eigentlichen Porträt, sondern im Hintergrunde, machten eine Rentoilage durch die sachkundige Hand des Kgl. Konservators Professor Hauser in Berlin notwendig. Daß es sich um das verschollen geglaubte Original handelt, darüber kann bei eingehender Betrachtung des Gemäldes, eines Meisterwerkes der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, ein Zweifel nicht bestehen. Auch bestätigt die Kenntnis des Originals das Urteil Jahns, daß der Kupferstich Blots von den drei genannten der beste ist. Aber er behandelt Einzelheiten sehr frei und gibt das Spiegelbild; was im Original rechts ist, ist in ihm links.



KUPFERSTICH VON MAURICE BLOT (PARIS, 1815) NACH DEM PORTRÄT WINCKELMANNS VON A. R. MENGS
(1/6 der natürl. Größe)

Auf der Originalleinwand (49 : 63 Centimeter) hebt sich von graugrünem Hintergrunde das Brustbild Winckelmanns, annähernd in Lebensgröße, ab. Der Kopf ist nach links gewandt, der Blick aber sieht über das Buch hinweg auf den Beschauer, welchen Standpunkt man auch einnehmen mag. Dieser Blick ist klar und fesselnd, außerordentlich sympathisch, und wie schon Morgenstern in der Einleitung seiner Gedächtnisrede sagte, so recht der Spiegel seiner Seele. Ein edler Gedanke, angeregt durch die Lektüre, scheint seinen Geist zu beschäftigen. Es ist die Ilias, die er in der rechten Hand hält, seines Lieblingsautors Werk, das ihn selbst auf Reisen begleitete und das sich auch bei seinem jähen Ende im albergo grande in Triest unter seinen Habseligkeiten vorfand. Das Alter des Dargestellten ist zwischen fünfunddreißig und vierzig Jahren, die Stirn ist hoch, das Haar dunkel und dünn, das Fleisch, in der Manier des 18. Jahrhunderts gemalt, erscheint elastisch, voll jugendlicher Frische. Die Kleidung ist ein Idealkostüm, das weiße Hemd mit feiner Spitze läßt (wie auf den Darstellungen Winckelmanns durch Angelica Kauffmann und Maron) den Hals frei. Über die linke Schulter ist ein gelbbrauner Mantel geschlagen (ein Mengssches Requisit, vergleiche sein Selbstporträt nach links in der Dresdener Galerie), dem als Farbenkontrapunkt ein dunkelgrüner, in Blau übergehender Stoff über dem rechten Unterarm dient. Die harmonische Farbengebung, die technische Vollendung und der treffende Ausdruck der geistigen Potenz des Dargestellten lassen uns die Hand eines großen Künstlers — und das war Mengs als Porträtmaler — erkennen.

Um so auffallender erscheint es, daß dieses Werk

außer in oben genannter französischer Ausgabe der Kunstgeschichte Winckelmanns: Histoire de l'art chez les anciens, 2 Bände, Paris 1794, chez H. J. Jansen & Co. [1]), nirgends ausdrücklich Erwähnung findet. Winckelmann selbst, der mit dem Beifall über sein Porträt von Angelica Kauffmann 1764 und von Maron 1767 nicht kargt, erwähnt die Tatsache, daß Mengs ihn malte, mit keinem Wort. In der Liste der Gemälde des Mengs, die Azara in seinen Opere di A. R. Mengs, Parma 1780, aufstellt, sowie in der, welche der Leibarzt Augusts III., Bianconi in seinem Elogio storico del Cavaliere A. R. Mengs, 1780 (2. Ausg. 1797), gibt, die auf Informationen der Söhne des Mengs beruhte, suchen wir vergeblich das Winckelmannporträt. Hier findet sich nur fol. 93 die allgemeine Bemerkung: Molte altre cose di questo pittore si conservano dal Sig. Cavaliere Don Nicola di Azara, ministro di Spagna in Roma. Weder die Memoiren, die Azara hinterlassen, noch die zweibändige Lebensbeschreibung Azaras durch Don Basilio de Losada, Madrid 1849, geben uns den geringsten Anhalt. Wir wissen nicht, was Carlo Fea veranlasste, seiner italienischen Ausgabe der Kunstgeschichte in drei Bänden, die im Jahre 1783/84 auf Kosten des Azara in Rom erschien, das Maronsche Winckelmannbild voranzusetzen, obwohl er im zweiten Bande einen Kupferstich nach dem Bilde des Azara von Mengs gibt, also sicher das Winckelmannbildnis kannte. Aber müssen wir darum notwendig zu der Ansicht Rosettis in seinem an Winckelmanns Geist gerichteten Briefe (Il sepolcro di Winckelmann in Trieste, Venezia 1823) kommen: Il quarto de' tuoi ritratti, quello che egregiamente esegui il tuo equivoco amico Mengs, stimasi a te poco somigliante? Verrät doch das Beiwort equivoco seine Voreingenommenheit gegen Mengs, die er auch bei der Besprechung der Winckelmannbildnisse S. 160 nicht unterdrücken kann. Da sich ferner in dem Archiv der Familie Lubomirski und in dem der Azaras in Burbañales in Spanien (nach Mitteilungen eines Nachkommen jenes früheren Besitzers, des Professor José Jordan de Urries y Azara in Barcelona) Angaben über das Porträt nicht finden, so sind wir über Entstehung und Schicksale des Bildes ohne genauere Kenntnis und lediglich auf Vermutungen angewiesen.

Am wahrscheinlichsten ist die Entstehung des Bildes in das Jahr 1756 zu setzen. Hierfür spricht das Alter des Dargestellten, der die Vierzig noch nicht erreicht haben dürfte (geb. 1717). Im November 1755 kam Winckelmann in Rom an und von dem Dresdener Maler Chr. W. E. Dietrich an Mengs empfohlen, schloß er mit diesem jene intime Freundschaft, von der seine Briefe besonders im Jahre 1756 beredtes Zeugnis geben, so der Brief

an Berends, Rom, 20. Dezember 1755.

Mein gutes Glück hat gewollt, daß mir der Hofmaler Dieterich, mein sehr guter Freund, ein Schreiben an Herrn Mengs, premier peintre du roi de Pologne gegeben, worin er ihn gebeten, mich als seinen besten Freund anzusehen. Ohne diesen Mann würde ich hier, da man mich mit keiner Adresse versehen, wie in einer Einöde gewesen sein. Ich bringe die meiste Zeit bei ihm zu; und durch ihn habe ich verschiedene Adressen erhalten und er ist der Mann, der mir hier in allem nützlich sein kann. Selbst diesen Brief schreibe ich in seinem Zimmer unter der Zeit, daß er die Akademie in seinem Hause hält.

An Franke, Rom, 20. Januar 1756.

Ich bringe fast den ganzen Tag bei Herrn Mengs zu, wenigstens esse ich alle Fasttage bei ihm. Ich trinke nicht einmal Kaffee anderwärts, als bei ihm, und ich habe sogar meine Bücher und Schriften in seinem Zimmer.

An Genzmar, Rom, 1. Juni 1756.

Ich habe das Glück, bei dem größten Maler unserer Zeit, Herrn Mengs zu wohnen und, wenn es mir gefällt, zu essen. Es lebt derselbe mit einem gewissen Vorzug in Rom (er hat sich an 11 Jahre in Rom aufgehalten) und dieses ist mir eine Gelegenheit, das Schöne des Landes mit aller Zufriedenheit zu genießen.

Das Bild ging offenbar im Herbst 1761 mit Mengs nach Spanien. Nach dessen Tode (1779) kaufte Azara aus dem Nachlaß mehrere Werke des Malers, um die Familie seines Freundes zu unterstützen, die der Künstler trotz seiner hohen Einkünfte bei seiner Sorglosigkeit in Geldangelegenheiten in dürftigen Verhältnissen zurückgelassen hatte. Als Azara 1804 in Paris starb, schickte sein Neffe, der Kardinal Bardajé, an die Erben alle Kunstgegenstände, die jener in Rom gelassen hatte. In dem noch erhaltenen kurzgefaßten Katalog, welcher die Sendung begleitete, figuriert ein Brustbild Winckelmanns. Es ist merkwürdig, daß alle anderen in jenem Kataloge verzeichneten Gemälde sich noch im Besitz des Herrn Professor de Azara in Barcelona befinden, nur nicht das Winckelmannbild. Es muß wohl kurz nach 1804 verschenkt worden sein, doch läßt sich der Zeitpunkt leider nicht feststellen. Eine interessante Notiz bei Charles Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles. École allemande, Paris 1875, am Schlusse des Aufsatzes über Mengs (verfaßt von Paul Mantz) lautet: Vente Lebrun 1810. Portrait de Winckelmann 166 Frcs. Ce portrait est peut-être celui que Blot a gravé en 1815 d'après un original appartenant à la princesse de Lubomirska à Vienne. Diese Notiz, im wesentlichen schon abgedruckt bei Ch. Blanc, Trésor de la curiosité, Paris 1858, Bd. II, fol. 275, stimmt mit dem Originalkatalog der Versteigerung des Kunsthändlers J. B. P. Lebrun aus dem Jahre 1810 über-

1) Dies geschieht in einer Anmerkung der Einleitung: Memoires sur la vie et les ouvrages de Winckelmann p. M. Huber, fol. LXXV. Ni ce buste ni aucun des portraits donnés jusqu' à présent de Winckelmann ne lui ressemble, ainsi que cela nous a été confirmé par M. le chevalier d'Azara, ministre plénipotentiaire de la cour d'Espagne près le Saint-Siège. Ce généreux amateur des beaux-arts a bien voulu nous envoyer un dessin précieux qu'il a fait faire au crayon noir d'Italie par M. Salesa, d'après le tableau de Mengs qu'il possède et qui nous a servi à faire graver le portrait de notre auteur, qui se trouve à la tête de ce volume. J.

ein. Ein Exemplar befindet sich in der Pariser Nationalbibliothek und trägt den Titel[1]): Vente et ordre de la rare et précieuse collection de M. Lebrun. Der Katalog enthält 26 Seiten. Auf fol. 19 Raphael Mengs Nr. 218 notice, 186 le portrait de Winckelmann, gravé à la tête de ses oeuvres, de la collection d'Azara, sur toile. Am Rande handschriftlich 166 und Le Rocher. Ob die Zahl den Preis und der Name den Käufer bedeutet, ließ sich nicht feststellen. Vielleicht ist Le Rocher eine vorgeschobene Person und das Bild bei dieser Gelegenheit von der Fürstin Isabella Lubomirska, genannt Princesse Maréchale, erworben worden. Sicher ist, daß die kunstliebende Fürstin, die auf ihren Reisen oft in Paris weilte, bei dem Kunsthändler Lebrun verkehrte; stand doch dessen Frau, die bekannte Malerin Madame Vigée-Lebrun zu ihr in naher Beziehung. Sie malte die durch Schönheit und Geist ausgezeichnete Dame im Jahre 1793 und wenige Jahre vorher den bildschönen Adoptivsohn Prinz Heinrich, ganz nackt auf einem roten Kissen knieend, als Genius des Ruhmes eine Lorbeerkrone in den Händen haltend. Beide Gemälde befinden sich noch im Besitz der Familie Lubomirski in Krakau[2]). Es ist zu bedauern, daß der Briefwechsel der Fürstin Isabella, die 1816 starb, nicht geordnet ist, vielleicht findet sich in ihm eine Notiz über die Erwerbung des Winckelmannbildes. Die vorläufig sehr lückenhafte Kenntnis der Schicksale dieses Bildes können uns in der Überzeugung nicht erschüttern, daß wir ein Werk hohen künstlerischen Könnens vor uns haben und daß es unter den Bildnissen Winckelmanns an erster Stelle zu nennen ist.

Hier möge noch eine andere zeitgenössische Darstellung des großen Archäologen ihren Platz finden, die zwar von Andresen, der deutsche peintre-graveur 1878, Bd. V. fol. 380 besprochen wurde, aber durch ihre Seltenheit den Winckelmannforschern bisher entgangen zu sein scheint. Es ist die kleine Vorstudie der Angelica Kauffmann, Ischia 1763, zu ihrem im folgenden Jahre gemalten Bilde, das sich in der Kunsthalle in Zürich befindet. Die anspruchslose, unzweifelhaft nach dem Leben in die Kupferplatte radierte Skizze leitet mit der eigenartigen Kopfbedeckung einmal zu dem bekanntesten Winckelmannporträt, dem Maronschen (in Weimar), dann aber auch zu einem wenig bekannten Bilde in der Großherzoglichen Galerie in Karlsruhe (Nr. 484), das für den Ikonographen Winckelmanns vielleicht nicht ohne Interesse ist.

Breslau, Februar 1905.

JULIUS BRANN.

1) Louis Soullié, Les ventes etc. au XIXe siècle, Paris 1896, gibt den Titel irrtümlich an: Dessins du plus beau choix des diverses écoles.

2) Nach freundlichen Mitteilungen des kunstsinnigen Vetters des Besitzers, des Grafen Georg von Mycielski, Professors in Krakau. Vergleiche auch: Voyage de deux Français dans le Nord de l'Europe. Paris 1796, Bd. V, fol. 55.



ANGELICA KAUFFMANN. BRUSTBILD WINCKELMANNS
RADIERUNG, ORIGINALGRÖSSE



VILH. HAMMERSHÖI (KOPENHAGEN). SELBSTBILDNIS

WELTKUNST

DER DÄNISCHE MALER VILHELM HAMMERSHÖI

Von Alfred Bramsen in Kopenhagen

Contemporain de tous les hommes
Et citoyen de tous les lieux.

Kunst kann in Schulkunst und Weltkunst eingeteilt werden. Die eine hängt zäh am Konventionellen, die andere sprengt das Herkömmliche: Jene schwört zum überlieferten künstlerischen Glaubensbekenntnis, diese ist Ketzerei. Die Schulkünstler sammeln sich Schulter an Schulter unter den Bannern ihrer nationalen Schulen, die anderen sind sonderbare und isolierte Persönlichkeiten, von denen jede für sich eine eigene Technik hat. Sie ist ihnen nicht von anderen überkommen, und keiner kann ihnen die Kunst ablernen. Der Diamant muß ja bekanntlich mit seinem eigenen Staub geschliffen werden. — An sie muß Ibsen gedacht haben, als er schrieb: Wer am einsamsten steht, ist der Stärkste! Die Stärke ist nun freilich nicht sogleich fühlbar; das hängt vom Zeitpunkt ab. In der ersten Zeit geht es diesen Starken meist erbärmlich genug, zuletzt kann man es erleben, sie mit den Siegespalmen in den Händen zu sehen.

Die Sache ist die, daß ein Künstler, der der nationalen Schule angehört, in der Heimat Popularität erlangt, wogegen der Ketzer sich seine Bewunderer, die in alle Lande zerstreut sind, von weit her holen muß, was natürlich gehörig lange dauert. Jeder einzelne Volksstamm, der künstlerisch mitzählt, hat seine Ketzer. Die Angelsachsen hatten ihren Constable, den Vorläufer der modernen französischen Landschaftsmalerei, und nun kürzlich Whistler, dessen Meisterwerk »*Meine Mutter*« vom Chantrey-Komitee verworfen wurde, um endlich, 1892, in der Sammlung des französischen Staates (Luxembourg) zu landen. Für noch nicht 4000 Francs kaufte man dieses herrliche Bild von dem fast sechzigjährigen Meister! Hollands eigenartigster Maler, der sechsundsechzigjährige Thijs Maris, genießt weit größeres Ansehen in England, wo auch der größte Teil seiner Werke zu finden ist, als in Holland. Der geniale Spanier Zuloaga hat in seiner Heimat keinen besonders großen Ruf, und Rodin zählt mehr wirkliche Bewunderer im Auslande als in Frankreich.

Wenn diese Künstlerpersönlichkeiten Ketzer genannt werden, so ist dies nicht so aufzufassen, als ob nicht auch sie zu einem Teil in Rapport mit Tradition und Konvention gestanden haben. Mancher Typus und manches überlieferte Genre sind ja logisch notwendig, weil sie gleichsam die gemeinsame Sprache sind, um die kein Künstler herumkommen kann; und ein neuer Gedanke nimmt sich ja oft am besten aus, wenn er in die ältesten Worte der Sprache gekleidet wird, weil diese einen Klang, eine Klarheit haben, die oft den später gebildeten Worten abgehen. Was wir originale Kunst nennen, ist gewissermaßen eine neue künstlerische Variation eines älteren Themas; aber eine solche Variante kann freilich so eigenartig und inhaltsreich sein, daß sie späterhin selbst zu einem ganz neuen künstlerischen Ausgangspunkt wird.

Ein Kunstwerk enthält also eine Mischung von etwas uns schon Bekanntem und Vertrautem und einer größeren oder kleineren Portion Neuem, *Unvorgesehenem.* »L'imprévue« nennen die Franzosen dieses Neue, das diejenigen entzückt und bezaubert, die den Künstler begreifen und mit ihm sympathisieren, das aber alle anderen empört und abstößt, sobald es sich um mehr als gerade eine Minimaldosis handelt. Das Verhältnis zwischen dem Altbekannten und dem Neuen ist deshalb für das Schicksal des Werkes entscheidend. Die Originalität kann ja nämlich so wenig auffällig sein, daß sie nur als ein leichtes und angenehmes Gewürz wirkt, oder sie kann so tief und seltsam sein, daß die Umgebung sich unverstehend und verdrossen abwendet.

Ein klassisches Beispiel eines Erzketzers war Rembrandt, der als Modemaler begann, aber in Holland allmählich, in dem Maße wie seine Persönlichkeit wuchs, immer weniger populär wurde, und der zuletzt, als er seinen Gipfel erreichte, die Staalmeesters malte und die Judenbraut, unbemerkt starb, ohne daß eine einzige Stimme sich aus diesem Anlaß erhoben hätte. England, Deutschland, Frankreich und Rußland besitzen heutigen Tages mehr Werke des Meisters als Holland selbst. Er spielte mit seinen Landsleuten Hund und Hase: Jedesmal, sobald sie ihn einholten und dachten, nun hätten sie ihn, enttäuschte er sie, indem er neue, noch »sonderbarere« Bilder malte. Es ging ihm, wie es Beethoven ging, wenn er eine neue Symphonie spielen ließ. Jedesmal widersetzte und ärgerte man sich, und die Kritik wurde nie müde, ihm zu erzählen, wie viel besser und klarer das vorhergehende Werk wäre.

Wäre Rembrandts nicht gerade sanftes Schicksal heutzutage denkbar? Kann man es sich vorstellen, daß ein so eminentes Genie unbeachtet fortgehen

könnte, nachdem es über 40 Jahre gewirkt und in all der Zeit in ununterbrochenem künstlerischen Wachstum begriffen gewesen ist?

Kaum! Doch nicht weil seine Kunst heute mehr als ehemals zum Eigentum des Volkes, das heißt der holländischen Nation, geworden wäre, wie es Steens und Goyens Kunst sofort wurde. Sondern weil die internationalen Verhältnisse von den damaligen so sehr verschieden sind. Es läßt sich ja nicht leugnen, daß das kunstinteressierte Publikum ständig wächst, oder richtiger, daß der Kreis, für den der Künstler arbeitet, und dessen Meinung für ihn Wert hat, sich von Tag zu Tag erweitert. Dieser Zuwachs entsteht dadurch, daß die Grenzen der Stadt, des Landesteils, ja des ganzen Landes beständig weiter herausgeschoben werden; jene engen Grenzen, hinter denen man kaum eine Mutterseele erblickte, mit der man sich geistig verwandt fühlte oder künstlerische Anschauungen teilte und hinter denen Künstler und Dichter nur »Barbaren« erblickten.

Schrieben Racine und Goethe für Tausende von Lesern, so werden Victor Hugo und Ibsen von Hunderttausenden gelesen — nicht von einer begrenzten Anzahl von Landsleuten, sondern von einer ganzen Welt höchst kultivierter Menschen. Mit kurzen Worten: *die Schollenpflicht der Kunst ist ein für allemal vorüber.*

In Zeiten wie der unseren, wo das Gefühl für Religion und Heimat sichtlich geschwächt wird, entsteht eine Art *künstlerischer Verbrüderung* zwischen Individuen von verschiedener Nationalität; es ist, als ob ein Band um die Erde geschlungen würde, das Menschen miteinander verbindet, die sich sonst nie gefunden hätten, ein Band, das inniger ist, als es Handel und Industrie jemals hätten knüpfen können. — Jahrzehnte hindurch standen Engländer und Deutsche mit denselben Ausländern in Handelsverbindung, ohne daß sie deshalb einander sonderlich näher gerückt wären; wogegen die Schar Wagnerianer, die im Laufe der Jahre nach Bayreuth zog, wie Pilger nach dem heiligen Lande wallfahren, sich allmählich zu einer Art Gemeinde verbanden, die aus wildfremden Menschen von Norden, Süden, Osten, Westen besteht.

Eine gleiche Gemeinde hätte Rembrandt heute um sich geschart, eine Gemeinde aus begeisterten Kunstfreunden *aller* Länder.

* * *

Dieses Freimaurertum kennt ein jeder, der an den Bewegungen auf dem Gebiete der heutigen Kunst ein lebhaftes Interesse nimmt und ausländische Kunstfreunde hat, deren Sympathien er teilt. Gerade solchen von außen kommenden Sympathien ist es hauptsächlich zu verdanken, das ein hervorragendes Talent wie *Vilhelm Hammershöi* jetzt, in seinem 40. Jahre, den Platz in der Kunst Europas einzunehmen beginnt, der ihm zukommt.

Auch er nimmt ja eine isolierte Stellung ein, gehört keiner Schule oder Richtung an, hat keine deutlich erkennbaren Vorgänger in der dänischen Kunst, und wird kaum einen Schüler bekommen — wenn auch viele schon jetzt vergeblich bemüht sind, ihn nachzuahmen. Er signiert seine Bilder nicht, was der Sammler bedauert, weil die aufklärende Jahreszahl fehlt — im übrigen ist keine Signatur nötig, wo kein Misverständnis möglich ist, weil jeder Pinselstrich den Namen so deutlich flüstert, daß ihn alle hören können.

Auch er hat seine wärmsten Bewunderer außerhalb der Grenzen des Landes, in dem er geboren wurde und wirkt — in Deutschland z. B. den ausgezeichneten Kunstkenner Alfred Lichtwark und den Dichter R. M. Rilke, den Verfasser des Buches über Rodin. Verschiedene seiner Bilder sind schon nach England, Schweden und Rußland gewandert — jetzt kommt vermutlich die Reihe an Deutschland.

Auch er hätte es leicht zur Popularität in der Heimat bringen können, wenn er sich dem Geschmack des Publikums gebeugt und ausschließlich die entzückenden Interieurs gemalt hätte, die die Kunsthändler schneller verkaufen, als die Maler sie fertig machen können. So machten es ja Terborch und Hoogh und die meisten anderen vortrefflichen holländischen Maler, weshalb also ein »Sonderling« sein und seiner Zeit ununterbrochen anstrengende Überraschungen bereiten, für die nicht eher Vergebung zu erwarten ist, als bis die Jahre verstrichen sind und das Verständnis sich allmählich einfindet?

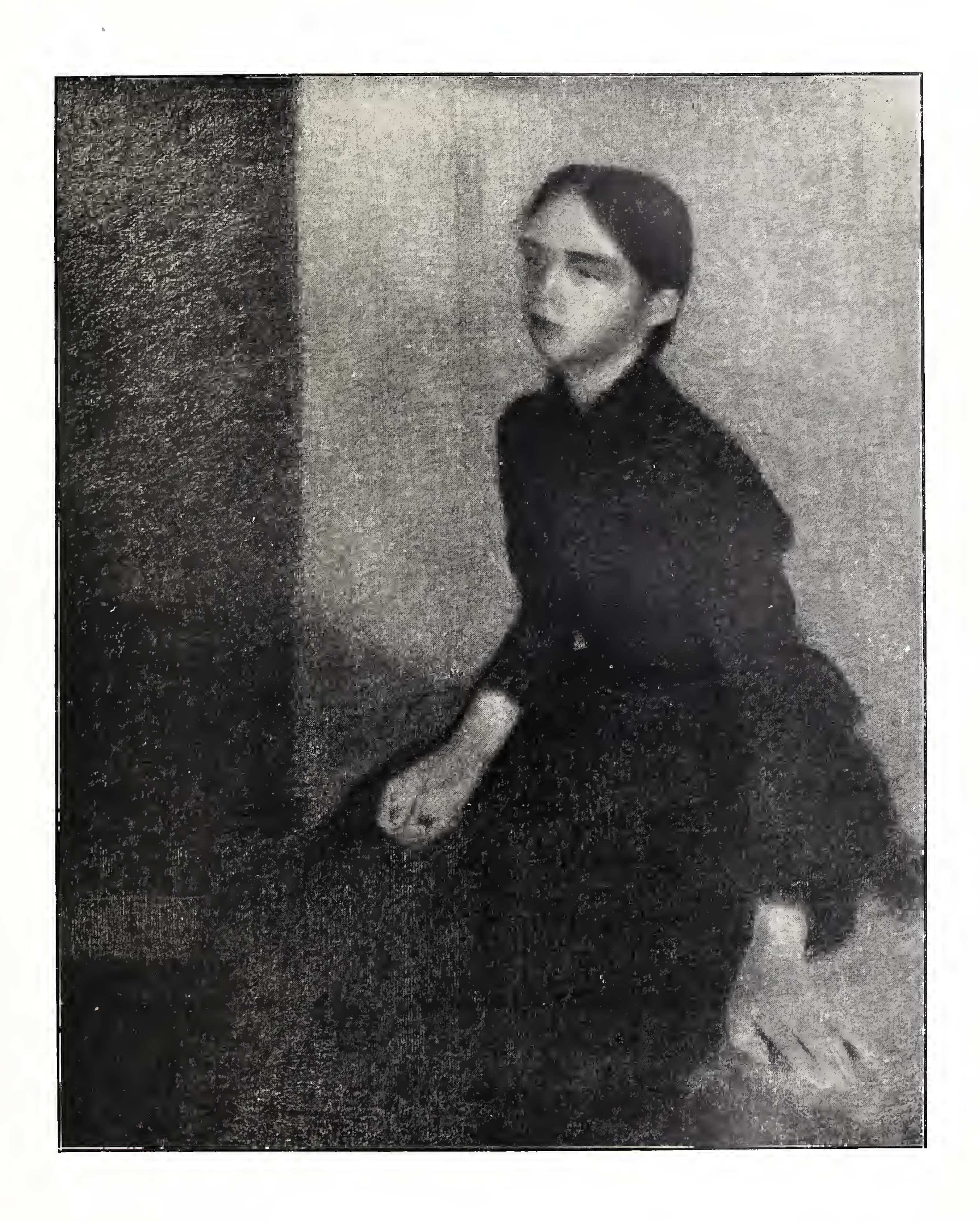
Weshalb? Weil Ketzerblut in den Adern dieses echten Künstlers rinnt. So selten ist die ganz ursprüngliche Künstlerseele und so verschieden von dem allgemeinen Künstlertypus, daß ihr künstlerisches Unabhängigkeitsgefühl und ihr unablässiges Sinnen und Trachten nach noch vollkommenerem, noch weniger konventionellem Ausdruck der Umgebung unnatürlich, ja fast als eine Form von Geisteskrankheit erscheint. Wie unmöglich es für ein solches Talent ist, gegen den Schaffensdrang anzukämpfen, das hat Goethe mit folgendem treffenden Ausdruck bezeichnet:

> Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
> Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt,
> Das köstliche Geweb' entwickelt er
> Aus seinem Innersten, und läßt nicht ab,
> Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.
> (Tasso.)

Ohne das internationale Freimaurertum oder die Verbrüderung, wie sie sich in unserer Zeit entwickelt haben, wäre ein so seltsames Genie in einem kleinen Lande kaum dem Schicksal entgangen, allmählich isoliert zu werden, um zuletzt ganz in Vergessenheit zu geraten.

Kaum einer der erwähnten großen Künstler hat im Alter von 20 Jahren etwas Originaleres geschaffen als das *Porträt eines jungen Mädchens,* mit dem Hammershöi auf der Ausstellung in Kopenhagen 1885 debutierte[1]).

1) Das Bild, das sich im Besitz einer Privatsammlung befindet, die jahrelang im Speicher aufgehoben und unzu-



VILH. HAMMERSHÖI (KOPENHAGEN). JUNGES MÄDCHEN



VILH. HAMMERSHÖI. DER KÜNSTLER UND SEINE GATTIN

Wenn irgendwo, so zeigte es sich hier, daß man entweder ein Künstler von Gottes Gnaden oder gar kein Künstler ist. Und wie Eugène Delacroix einmal sagte: »On sait son métier tout de suite, ou on ne le sait jamais«! Immer ist mir wunderbar erschienen, daß schon diese erste Arbeit gleich und vollkommen die bestrickende und durchaus persönliche Technik des Malers offenbarte.

Daß das Bild Verstimmung erregte, ist selbstverständlich, — ebenso, daß man jetzt, 20 Jahre später, sich über seine vortrefflichen Eigenschaften klar ist. Heute ärgert man sich natürlich über die späteren Arbeiten des Meisters.

Es liegt eine Freiheit, eine ausgesuchte Anmut über der Haltung dieses jungen Mädchens, wie sie der Maler kaum in einem der späteren Porträts übertroffen hat, die fast statuarisch wirken und den Gedanken an die archaische Kunst in uns wachrufen, wogegen diese feine nervöse Mädchengestalt dasitzt, als ob sie eben im Begriff sei, sich zu erheben. In anderen Beziehungen stehen die meisten der späteren Porträts, z. B. das der Mutter und das eigenartige, in hohem Grade fesselnde Porträt seiner zukünftigen Gattin, das Doppelporträt des Malers und seiner Gattin, und nicht zum wenigsten das süperbe Porträt des Malers Holsöe sowohl in bezug auf den Ausdruck und die Kraft in der Charakteristik wie auf den Lichtgehalt und die Schönheit der Farbe höher.

Man sollte meinen, daß in einer Nation, die gewißlich über große künstlerische Gaben verfügt und die Kunst mit Verständnis auffaßt, sich viele gefunden hätten, die schon in diesem ersten Stadium erkennen konnten, daß hier eine Offenbarung allerseltenster Art stattfand. Selbst wenn man die Kunstausstellungen Europas durchforschte, fände man ja niemand mit der künstlerischen Anschauung dieses Zwanzigjährigen, keinen, der größeren Charme und größere Feinheit besäße. Aber Akademieprofessoren und Ausstellungsjuroren haben sicherlich niemals

---

gänglich war, hat deshalb nicht photographiert werden können. Die Reproduktion hier ist nach einer Kohlenzeichnung angefertigt und gibt nur zum Teil einen Begriff von der Schönheit des Bildes.

junge Verehrer der Schönheit entdeckt oder beschützt, wenn diese nicht schon vorher vielfach katalogisiert und rubriziert worden waren. Daß die Akademie ihn bei der Prämienverteilung übersprang, kann deshalb nicht wundernehmen. Derartige Institutionen belohnen Fleiß und Respektabilität, nicht Genie; und an dem Tage, an dem alle akademischen Auszeichnungen und Preise abgeschafft würden, hätte die Mittelmäßigkeit, nicht das Talent, Grund zu jammern.

In den nachfolgenden Jahren verwarf die Ausstellungsjury zwei entzückende kleinere Arbeiten, ein junges Mädchen mit dem Nähzeug und ein Stubeninterieur, was zur Folge hatte, daß der junge Künstler sich der eben gegründeten Sezession (»Die freie Ausstellung«) in die Arme warf, wo er eigentlich nicht hingehörte, weil er sich in unruhiger und bunter Umgebung nicht gut ausnimmt. Seine aristokratische Kunst verlangt einen ruhigen harmonischen Hintergrund, und die Gesellschaft stellt sich am besten im stilvollen und festlichen Gewande ein — schwarzer Frack und weiße Krawatte. Schwarz und Weiß sind ja auch seine Favorits auf der Palette, denn er wendet sich von allem ab, was das Schreiende, das Grelle oder Bunte auch nur tangiert, — was robustere Naturen nicht abschreckt. Ja für seine verfeinerten Nerven sind selbst die starke äußere Bewegung und das, was man die »Erzählung« im Bilde nennt, allzu grobkörnige künstlerische Ausdrucksmittel. In seinen Porträts fehlt es keineswegs an Bewegung, aber sie ist nicht von äußerer Art; die Gestalten wirken manchmal im ersten Augenblick etwas steif, weil sie sich in absoluter und selbständiger Ruhe befinden — sie wirken nur von innen nach außen.

In dem großen Gruppenbilde bei künstlichem Licht »Fünf Porträts«, das letzten Sommer in Berlin ausgestellt war, treten diese Eigenschaften stark hervor. Dieses Bild ist es, von dem der bekannte Dichter und Kunstfreund Sophus Michaëlis folgendes schrieb: Wir sind hier weit entfernt von dem Leben, wie es sich in einem gewöhnlichen Menschenauge spiegelt. Hier gibt es kein flimmerndes Sonnenlicht über einem malerischen Interieur. Das Licht ist im Gegenteil auf den allernotwendigsten Behelf heruntergeschraubt. Das Licht scheint nur angezündet, um die Stärke des Schattens zu malen. Ein paar ruhige Lichtschnuppen leuchten über einer weißen Decke — schmal und hart wie das Tuch über einer Bahre — und über einer Reihe von Gesichtern, deren Nachtseite sich ernsterfüllt zu zeigen scheint in dem gelbgrauen Clairobscure, das zwischen den pechschwarzen Fenstern und den weißen Kanten des Leinenzeuges schwebt. Hier ist kein goldenes Glück, kein Rausch in reichen Farben, keine festliche Ausgelassenheit, nur ein still tönender Mollakkord zwischen dem steifen weißen Wachslicht und dem gedämpften wechselnden Spiel der grauen Schatten, die von der Mauer der ewigen Dunkelheit zurückgeworfen werden, die hinter den uns entgegengähnenden Fensterscheiben steht. Sollte ein Hoch ausgebracht werden bei den becherförmigen Schnapsgläsern, die mystisch aus dem weißen Tuche hervorschießen, so wäre es »ein Hoch auf das Glück, ehe es käme — ein Hoch auf die Armut der Hoffnung — ein Hoch der Träume!«

Das Schöne kann zuweilen rechte Schwierigkeiten bereiten, nicht zum wenigsten, wenn es wie hier aufsteigt: fast befreit von der Konvention, chemisch rein von Routine und ohne die geringste Spur eines Versuches, sich mit Hilfe von technischem Hokuspokus herumzudrücken. Wie merkwürdig, daß gerade die vollkommene Natürlichkeit als Affektation aufgefaßt wird, weil sie so sehr selten ist. Die Bezeichnung »affektiert« hat man nämlich gleich von Anfang an mehreren der bedeutendsten Werke anzuhängen versucht, die dieser Künstler, der so natürlich und echt ist, wie nur einer, geschaffen hat. Sogar eine Kapazität wie Julius Lange beging diesen grausamen Irrtum, was noch einmal zum Überfluß beweist, daß man Kunsthistoriker sein kann, ohne deshalb sonderlich viel von der Kunst zu verstehen, die mit uns gleichzeitig geboren wird und lebt, und die schließlich für uns von größerer Bedeutung ist als der ganze Rest.

Ein anderer ausgezeichneter dänischer Kunstforscher, Karl Madsen, der im Gegensatz zu Lange Hammershöis Kunst von Anfang an zu schätzen wußte, begeht einen neuen Irrtum, wenn er, um der Beschuldigung der Affektation zu begegnen, diesen in *künstlerischer* Beziehung gerade so *kühnen* Maler eine Mimose nennt. Wenn die Kartoffel denken könnte, — schreibt Madsen — so würde sie ebenfalls, ohne



V. HAMMERSHÖI. BILDNIS



V. HAMMERSHÖI (KOPENHAGEN) DER DÄNISCHE CELLIST BRAMSEN

Zweifel, die Mimose affektiert finden! Die »Mimose« in Verbindung mit Hammershöis Kunst zu nennen, ist in demselben Grade daneben gehauen, wie es verblüffend witzig ist, das »man« mit Kartoffel zu umschreiben.

Das Mißverständnis hat zweifellos seinen Grund in der feinen, nervösen Person des Malers und in seinem in äußerer Beziehung stark zurückgezogenen Wesen, das sich leider in den letzten Jahren infolge einer zunehmenden Schwerhörigkeit zur Menschenscheu zu entwickeln droht.

Einen etwas isolierten Platz in der Produktion des Malers nimmt auf Grund seiner außergewöhnlichen, fast prachtvollen malerischen Wirkung das große Bild von *Henry Bramsen* ein, des dänischen Cellisten. Es ist, als ginge von dem Amati-Cello ein Strom schöner Töne aus, die das ganze Bild durchdringen. Das weiße Chemisett und das Cello selbst sind so köstlich gemalt, daß einem unwillkürlich Rembrandts Name auf die Lippen kommt[1]).

Hätte Hammershöi keine Interieurs gemalt, so würde seine Kunst jetzt nur von einigen wenigen Feinschmeckern goutiert werden, ja er würde kaum existieren können. Denn diese einschmeichelnden Bilder haben ihm manche Bewunderer und Käufer verschafft, besonders unter denen, die von der Kunst entzückt sind, sobald sie ihnen keine Anstrengung bereitet — und das ist mehr als die Hälfte des kunstkaufenden Publikums. Was diese Bilder auszeichnet, ist ein unbeschreiblicher Toncharme und eine Anordnung, die ebenso einfach wie stilvoll und wirkungsvoll ist. Er hat begriffen, daß die Selbstbeschränkung des Malers seine Stärke wird. Nur die großen Künstler haben den Mut, Opfer zu bringen, wo die gewöhnlichen alles mitnehmen. Sie errichten eine Grenze zwischen dem, was der Malerei ansteht, was sie auf die ausgesuchteste Weise geben kann — und allem übrigen. Und sie haben den Mut, nur jenes zu geben. In anderen Kunstarten ist diese Methode ja wohlbekannt und erregt kein Erstaunen. Was der Violine ansteht, paßt nicht für das Horn oder das Cello, und will man durchaus versuchen, alles zu geben, so flüchtet man zum Klavier, das die großen Schwächen des Kompromiß-Instrumentes besitzt. Der Dichter kommt leichter über die Aufgabe fort als der Maler, weil er über das schweigen kann, was er im Schatten zu lassen wünscht; aber für den Maler ist es oft schwer, ja fast eine Hexenkunst, uns häufig das erraten zu lassen, was die Augen nicht sehen. Lionardo und Rembrandt waren vollendete Meister in dieser Kunst, aber auch unser Maler weiß die Aufmerksamkeit auf das Ausgesuchte zu konzentrieren. Während er gleichzeitig so kühn ist, vieles zu streichen, was andere mitgenommen hätten, wodurch er seine Wirkung erzielt.

Ohne Wirkung, ohne »Impression« keine künstlerische Bedeutung. So heißt es, und das hat freilich seine Richtigkeit; aber die Gesamtwirkung ist nicht alles, auch die Einzelheiten haben ihre relative Selbständigkeit, Schönheit und Bedeutung. Und dies ist eine der anziehendsten Eigenschaften von Hammershöis Bildern, daß sie sich ebenso gut von weitem ausnehmen wie in der Nähe. Man weiß nicht, was man höher stellen soll: die Impression oder die Schönheit der Einzelheiten. Er sieht allzu gut, dieser Maler, und das kann zu Zeiten eine Plage werden. Deshalb scheut er auch die Aufgaben, bei denen es von Einzelheiten wimmelt, und flüchtet am liebsten dahin, wo die Gesamtwirkung hervortritt, ohne daß er genötigt wird, allzuviele Details auszulassen, zu deren Auspinselung ihn seine künstlerische Gewissenhaftigkeit sonst verlocken würde. Denn diese Einzelheiten, z. B. ein Stück altes Porzellan, die Mahagonirahmen an der Wand, ein Spiegel, ein altes Porträt, ein Sofa, ein Mahagonitisch, all dies arbeitet er mit einer Schönheitsauffassung, einer Feinheit aus, die ihnen einen Duft verleihen, verwandt mit dem, den wir aus Vermeers herrlichen Bildern kennen. Aber alles wird der *Stimmung* untergeordnet, die nur sehr selten in diesen Interieurs fehlt. Selbst eine ganz leere Stube, ja nicht zum wenigsten eine solche, erfüllt er mit Stimmung. Mehrere seiner besten Interieurs, z. B. »*Sonnenstäubchen*«, sind ohne menschliche Gestalt, ja ohne Möbel oder irgendwelche Gegenstände. Die Aufmerksamkeit des Beschauers wird unwiderstehlich von dem einen Phänomen gefesselt: Dem Tanz der Stäubchen in der Sonne, die durch das Fenster in den halbdunklen Raum dringt. Soviel ich weiß, ist es keinem anderen Maler geglückt, die Sonnenstrahlenpoesie in gerade dieser Form wiederzugeben, an der er jahrelang arbeitete, ehe es ihm gelang, das herauszubekommen, was er hier gibt.

Hat man ein solches Hammershöisches Interieur betrachtet, so wird man vorsichtig mit der Bezeichnung »leer«. Denn es ist augenscheinlich nicht die Anzahl von Menschen oder Dingen, die der Leere entgegenwirkt, ebensowenig wie die geringe Anzahl sie hervorruft. Worauf es dagegen ankommt, ist, daß selbst das geringste Ding lebt und atmet, daß die Luft ins Bild hineingehext wird und sich um die Dinge schmiegt, daß die Linien verschleiert werden und alles weich und harmonisch dasteht. Denn von allen Arten der Leere ist die Luftleere in einem Bilde die fürchterlichste. Die Menschen, die in der Stube leben und vielleicht auf dem Bilde gar nicht zu sehen sind, müssen etwas von ihrem seelischen Inhalte hinterlassen haben, gleichsam einen Hauch von ihrem Lebensatem, eine Spur ihres Schattens, ein Echo ihrer Schritte. Man erwartet, sie eintreten zu sehen, und die Erwartung, die die Gewißheit enthält, daß sie, die ihr ruhiges Leben dort drinnen leben, gute Menschen sind, chemisch rein von aller Geziertheit, — stimmt unser Herz weich.

In den Landschaften sind die Motive so bescheiden wie nur denkbar; aber auch hier offenbart die Stimmung schnell, daß das, was auf den ersten Blick dem gewöhnlichen Sterblichen gering, fast unbedeutend erschien, in Wirklichkeit neue Schönheitswerte enthält, die keineswegs hinter den schon zum Allgemeingut

1) Die Reproduktion ist nach einer Kohlenzeichnung, nicht nach dem Ölgemälde hergestellt.



VILH. HAMMERSHÖI

gewordenen zurückstehen. Ja, es ist kaum übertrieben, wenn man sagt, daß ein großer Teil von Hammershöis Bildern uns eine Bereicherung unserer Menschen- und Naturauffassung bringt. Die Kunst bildet ja die Brücke zwischen der Natur und uns, und jedesmal wenn der Künstler uns den Blick für neue Schönheiten in unserer Umgebung öffnet, wird uns etwas zugeführt, was unserem Leben größeren Wert verleiht. Hammershöis Kunst versetzt uns in Erstaunen über die Wirklichkeit, die vorher so nüchtern war, aber jetzt voller Schönheit zu sein scheint. Wie alle ehrlichen Künstler begibt auch er sich auf die Pfade der Naturbeobachtung, wo er Schönheiten findet, an denen andere gleichgültig vorüber gehen. Was er uns in seinen Bildern gibt, ist trotzdem nicht die Wirklichkeit schlecht und recht, sondern eine Mischung von Wahrheit und Dichtung. Denn auf der Grundlage von einer Reihe feiner und treffender Beobachtungen steigt das Bild in der verklärten Form der Dichtung hervor. Gewißlich enthält die Natur sämtliche Bestandteile eines solchen Bildes; sowohl die Form- als die Farbenelemente, aber in ähnlicher Weise wie das Notensystem alle Töne der schönsten und originalsten Kompositionen enthält. Andere große Maler, wie Whistler, Maris und Corot bedienen sich derselben künstlerischen Methode der Wiedergabe, die wohl auch die ideale genannt werden muß.

Wir können auf diese Weise der Kunst dafür danken, daß die Welt Tag für Tag größer und das Leben reicher wird. Und ebenso sicher wie der Nordpol einmal erobert und das Innere Tibets erforscht werden wird, ebenso gewiß werden Maler von diesem Typus (ganz friedlich, ohne kostspielige Expeditionen auszurüsten) das Reich der Schönheit andauernd erweitern.

Hammershöi hat einige der schönsten *Schlösser* und monumentalen Gebäude Dänemarks gemalt — z. B. einen Teil des alten *Christiansborg* in Kopenhagen, das königliche Palais *Amalienborg* mit Salys vortrefflicher Reiterstatue, das prächtige *Kronborg* bei Helsingör, *Frederiksborg* mit den herrlichen Turmspitzen, und die Gebäude der früheren *ostasiatischen Compagnie* in Christianshavn, dem alten Teil Kopenhagens, wo der Maler selbst wohnt, und das ihn den Stoff für viele seiner ergötzlichsten Interieurs geliefert hat. Kein Künstler der Gegenwart fühlt sich mehr an den Heimatsort gebunden als er. Trotzdem er längere Zeit in Frankreich, England und Italien geweilt, hat er, seltsam genug, nur ein einzelnes architektonisches Bild aus dem Auslande gemalt, nämlich das Innere der alten Kirche *St. Stefano rotondo* in Rom. Ist es nicht merkwürdig, daß er, den die fremden Künstler und Kunstkenner besser verstehen und höher schätzen als jeden anderen dä-

nischen Maler, sich außerhalb seines Vaterlandes so wurzellos, so ohnmächtig fühlt, daß er fast nicht zu arbeiten vermag, jedenfalls nicht draußen in der Natur? Es ist ihm z. B. unmöglich gewesen, eine Landschaft aus dem südlichen England (Sussex) zu malen, obwohl er eingesteht, daß es dort schöner ist, als in Dänemark! Angesichts der fremden Natur ergreift ihn das Gefühl des Heimwehs so heftig, und das Fehlen der Ideenassoziation, wie alte Sagen, literarische Anknüpfungen, und im ganzen all dessen, was sich gleichsam organisch an den heimatlichen Erdboden knüpft, wird so fühlbar, daß die Arbeit stockt.

In dem großen monumentalen Bilde von *Christiansborg* hat er das Großartige in der Architektur meisterhaft wiedergegeben, ja, das alte Schloß mit seinen mächtigen grünspanbedeckten Kupferdächern ist bei ihm der Stoff eines herrlichen Gedichtes in grauen, graugrünen und grünen Farben geworden, das für diejenigen, die Gedicht und Schloß kennen, dies letztere noch mächtiger und stimmungsvoller macht, als es vor der Entstehung des Bildes war.

Es ist ein hervorragendes Werk nicht allein auf Grund der vollkommenen Harmonie der Farben, sondern auch durch die Art des Ausschnittes, der übrigens in seinen Bildern fast immer ideal ist. Alles ist durchdacht, nichts dem Zufall überlassen, alles steht in dem Bilde auf seinem rechten Platz (man beachte z. B. die Toröffnungen des Pavillons); nicht ein Zoll kann fortgenommen, nicht ein Zoll kann hinzugefügt werden, ohne der Wirkung zu schaden.

Wie die allermeisten seiner Bilder, Porträts wie Schlösser, Interieurs wie Landschaften, ist diese Leinwand von großer *dekorativer* Wirkung. Ein einziges solches Bild an der Wand genügt, damit das Zimmer einen dem Auge so wohltuenden Eindruck macht, wie ihn sonst nur die schönste Tapete hervorbringt. Dieses ausgeprägt dekorative Talent ist natürlich von den heimatlichen Autoritäten ebenfalls nicht geschätzt oder ausgenützt worden. Nur ein einziges Mal ist ihm eine kleinere Aufgabe zugefallen, nämlich ein abseits gelegenes Bürgermeisterzimmer in dem neuen Kopenhagener Rathause mit *zwei Wandgemälden* zu versehen, die das große neue Armenhospital und das malerische alte Armenhaus — das jetzt abgerissen werden soll — darstellen. Besonders das Armenhaus ist von entzückender Wirkung, und erhebt sich durch seine vornehm stilvolle Art hoch über die bunte prätentiöse »Dekoration«, die leider bei den großen Prachtbauten unserer Zeit unvermeidlich zu sein scheint.

* * *

In Dänemark hat man es dem Künstler vorgehalten, daß sein Feld so äußerst begrenzt sei. Gegenüber einem hervorragenden Porträtmaler, der gleichzeitig entzückende Interieurs, imposante Architekturbilder und Landschaften von so eigenartiger Schönheit malt, wie nur irgend einer unserer heutigen Künstler, scheint diese Behauptung recht obenhin gesprochen und verlangt unter allen Umständen eine nähere Erklärung. Man würde sonst den Eindruck hervorrufen, daß der Künstler beständig sich selbst wiederholte — und das kann unmöglich gemeint sein. Richtig aufgefaßt, wird die Begrenzung auf eine ganz originale, »unique« Kunst gar nicht als



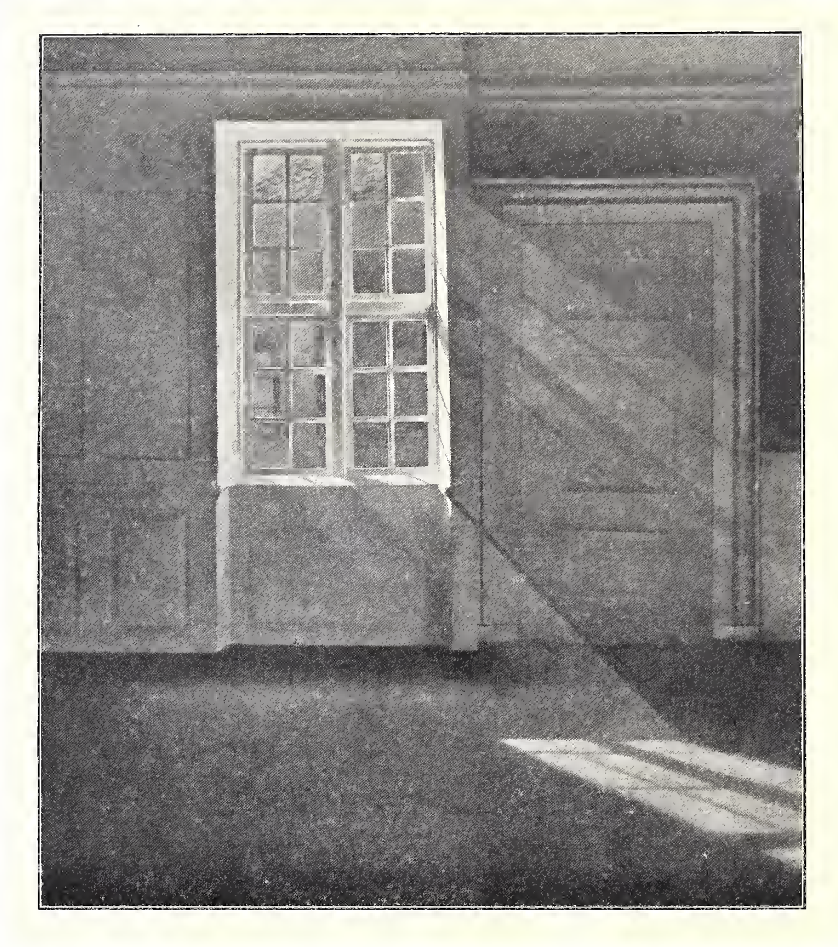
VILH. HAMMERSHÖI. EINE STUBE



V. HAMMERSHÖI — SCHLOSS CHRISTIANSBORG. KOPENHAGEN

ein Minus betrachtet, und am allerwenigsten dann, wenn sie, wie schon nachgewiesen, *parti pris* oder *Selbst*begrenzung ist. Alfred de Musset schrieb deshalb mit berechtigtem Selbstgefühl: Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.

Was Hammershöi anbelangt, so trägt er, wie andere der hervorragendsten heutigen Künstler, den Kraftgürtel der Einseitigkeit. Alles was er sieht, wird eine Erscheinung für sich, alles was er malt, erhält seinen besonderen Stempel. Sein Schönheitsideal ist so ausgeprägt, so fest geformt, daß es zuweilen scheint, als wären es dieselben Saiten, die angeschlagen werden, derselbe Grundton, der durch die ganze Produktion erklingt.



V. HAMMERSHÖI. SONNENSTÄUBCHEN

Ohne viel Worte an eine Frage zu verschwenden, die zu guterletzt nur von dem entschieden werden kann, der allen Hauptwerken gegenüber steht, dürfte es vielleicht doch gestattet sein, um Erklärung für eine Erscheinung zu bitten, die man im Laufe von 20 Jahren nun mehrmals vor Augen gehabt hat: die allgemeine Verwunderung, ja Empörung über das zuletzt geschaffene Werk, die man doch wahrhaftig gegenüber einem Künstler nicht vermutet, wo angeblich das Talent so begrenzt sein soll, daß es sich auf einer Untertasse servieren ließe!

Sage mir, mit wem du umgehst, und ich werde dir sagen, wer du bist — so heißt es ja. Zum Künstler kann man sagen: Zeige uns die Kunst, die du liebst und die dich inspiriert, und wir werden dir sagen was du wert bist.

Die moderne Kunst hat nicht so außerordentlich vieles, was Hammershöi anzöge. Am liebsten sind ihm wohl Ingres' Porträts mit ihrer wunderbaren Rechtschaffenheit (probité) und Schönheit in der Zeichnung, und Whistlers frühere Porträts mit ihrer ruhigen Ton- und Farbenvision und der Poesie, die mit ihnen verbunden ist. Sein Liebling unter den dänischen Künstlern ist der kürzlich verstorbene »alte Kyhn«, dessen Ungekünsteltheit und seltene Gabe, Schönheit und Poesie in bescheidenen und altmodischen Motiven zu entdecken, mit Hammershöis Naturell verwandt ist.

Aber wir müssen in der Zeit weit zurückgehen, um die Kunst zu finden, die diesem unverfälschten Künstlerherzen am nächsten steht.

Im Parterregeschoß des Louvre steht ein Archaisches Basrelief aus einem Tempel auf der Insel Thasos (5. Jahrhundert v. Chr.). Es stellt drei Göttinnen oder Nymphen vor, die Apollon ein Blumenopfer bringen. Ein Meisterwerk ohne Tadel, das Hammershöi zu einer Farbenübertragung auf die Leinwand inspiriert



V. HAMMERSHÖI. GEMÄLDE NACH EINEM ARCHAISCHEN BASRELIEF DES LOUVRE

hat, die außer ihrer bezaubernden Schönheit an und für sich, uns gleichsam eine Offenbarung seiner Muse gibt, die friedlich, ohne großen Trara, vielleicht etwas steif, aber in vollkommener Harmonie, und in das stilvollste Gewand gekleidet, vortritt und uns über das *einzig Notwendige* in der Kunst belehrt: Schönheit und nichts außer der Offenbarung der Schönheit.

Die merkwürdige Form von Talent, von dessen Produktion, bis hinauf zu seiner jetzigen Entwickelungsstufe — dem Alter von 40 Jahren — hier eine kurzgefaßte Darlegung gegeben worden, ist charakteristisch für unser Zeitalter.

Der geniale Typus muß im Laufe der Jahrhunderte den Charakter gewechselt haben. Im 15. Jahrhundert waren die italienischen Künstler zugleich die höchst begabten Menschen, und die hervorragendsten unter ihnen besaßen umfassende Kenntnisse und zeichneten sich auf mannigfache Weise aus, ebenso wie die großen Menschen im alten Griechenland. Lionardo im 16. Jahrhundert war der letzte Typus eines solchen großen und allseitigen Genies, und Voltaire und Goethe waren vermutlich die letzten wirklichen Übermenschen, die die Welt zu sehen bekam.

Aus anderem Gusse sind die hervorragenden Talente der neueren Zeit, z. B. Allan Poe, Charles Dickens, Baudelaire, Jean Paul, J. P. Jacobsen, Berlioz, Goya, Thijs Maris, Klinger, Rodin, Whistler, Carrière und der Maler, mit dem wir uns hier beschäftigen. Sofort bei ihrem Auftauchen ruft man ihnen nach: »Künstelei!« aber späterhin gelten gerade sie als genial im eigentlichen Sinne, weil ihre Originalität so augenfällig ist. Sie ist so seltsam, ja bei mehreren von ihnen so ex-



STILLE STUNDEN
GEMÄLDE VON VILHELM HAMMERSHØI IN KOPENHAGEN



zentrisch, daß sie an Geisteskrankheit streift, — und eine solche stark ausgeprägte Ursprünglichkeit ist und bleibt doch das, was im allgemeinen Urteil für den eigentlichen Kern des Genies angesehen wird.

Talent zu haben, selbst im höheren Grade, scheint nicht mehr genug zu sein, um allein dem Künstler dauernden Ruhm zu schaffen. Gedanke und Form müssen nicht nur vortrefflich an und für sich, sondern auch wesensverschieden sein von denen der anderen. Die Franzosen bezeichnen dies mit dem Wort *unique,* das in den Kultursprachen Bürgerrecht erworben hat. Diese Form von Talent gründet nie — und kann es niemals — eine Schule. Denn die Nachahmung seiner ausgeprägten, persönlichen, aber durchaus echten Manier wird bei anderen zur bloßen und puren Affektation.

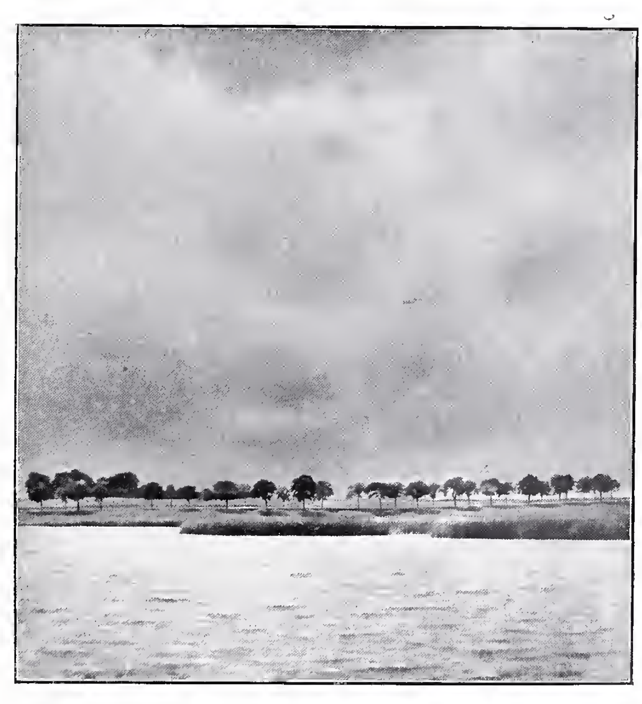
Seltene Seelen müssen diejenigen genannt werden, die den künstlerischen Ausdrucksmitteln oder Ausdrucksweisen neue Bedeutung oder auch nur größere Vertiefung und Klarheit zu geben vermögen — mag nun im übrigen dieses Neue noch so begrenzt genannt werden oder wirklich sein. Selbst wenn es nur verhältnismäßig kleinere Beiträge zu dem Großen sind, die man einem solchen ursprünglichen Geiste verdankt, so wird sein Name doch mit dem der Großen zusammen genannt, und was er gibt, nicht so bald vergessen werden.

VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE

(Die Maße in Centimetern, die Höhe zuerst).

Von 1885—1905 hat der Künstler ca. 135 Bilder gemalt.

Porträt eines jungen Mädchens, 1885. 111 × 90,5.
Eine alte Frau, 1886. 71 × 58. Hirschsprung, Kopenhagen.
Aus einem Bäckerladen, 1888. 114 × 91. Ausgestellt Paris 1889, Bronzene Medaille.
Stille Stunden, 1889. 54 × 49,5.
Selbstporträt, 1890. 55 × 40.
Fräulein Ida Ilsted (die spätere Gattin des Künstlers), 1890. 160 × 86. Ausstellung Düsseldorf 1904.
Altgriechisches Relief (Louvre), Paris 1891. 93 × 96.
Christiansborg, 1890—92. 115 × 149.
Die Chaussee, 1892. 149 × 140. Ausstellung Berlin 1900.
Henry Bramsen am Cello, 1893. 143 × 110.
Artemis, 1893—94. 192 × 250. Im Besitz des Künstlers.
Die Mutter des Künstlers, 1894. 97,5 × 77. Ausstellung Berlin 1900.
Drei junge Frauen, 1895. 125 × 156. Ausstellung Paris 1900. E. Hjort, Kopenhagen.
Amalienborg, 1896. Vom dänischen Staat angekauft.
Kronborg, 1897. 85 × 86,5.
Zwei Figuren (der Künstler und seine Gattin). 87,5 × 73. London 1898.
Sonnenstäubchen, 1902. 74 × 61.
Gebäude der asiatischen Kompagnie, 1902. 160 × 170.
Sonnenregen, 1903. 79 × 76.
Fünf Porträts, 1902. Ausstellung Berlin 1904. 194 × 300. Thiel, Stockholm.



V. HAMMERSHÖI. LANDSCHAFT

BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE MEISTERWERKE

Von Wilhelm Suida

Die folgenden Bemerkungen über einzelne Bilder haben den Zweck, weitere Kreise auf Werke von hervorragendem Kunstwert aufmerksam zu machen, die noch unpubliziert, zum Teil wohl auch noch unbestimmt sind. Keineswegs will der Verfasser als »Entdeckungen« ausgeben, was im besten Fall dienliche Beobachtungen sein können.

I. ANDREA MANTEGNA

Im Palazzo Pitti hat vor Jahresfrist ein Brustbild eines bartlosen Mannes, früher in ungünstigem Licht allzuhoch gehängt, in dem kleinen Korridor, der nach den rückwärtigen Zimmern führt, Aufstellung gefunden. Den meisten Forschern fiel die Verwandtschaft des Werkes mit den Schöpfungen des Andrea Mantegna auf. Schon Kristeller [1]) erwähnt das Bild, ohne es genauer untersucht zu haben, als »schwache Kopie aus dem 16. Jahrhundert, augenscheinlich nach einem verlorenen Originalbild Mantegnas«.

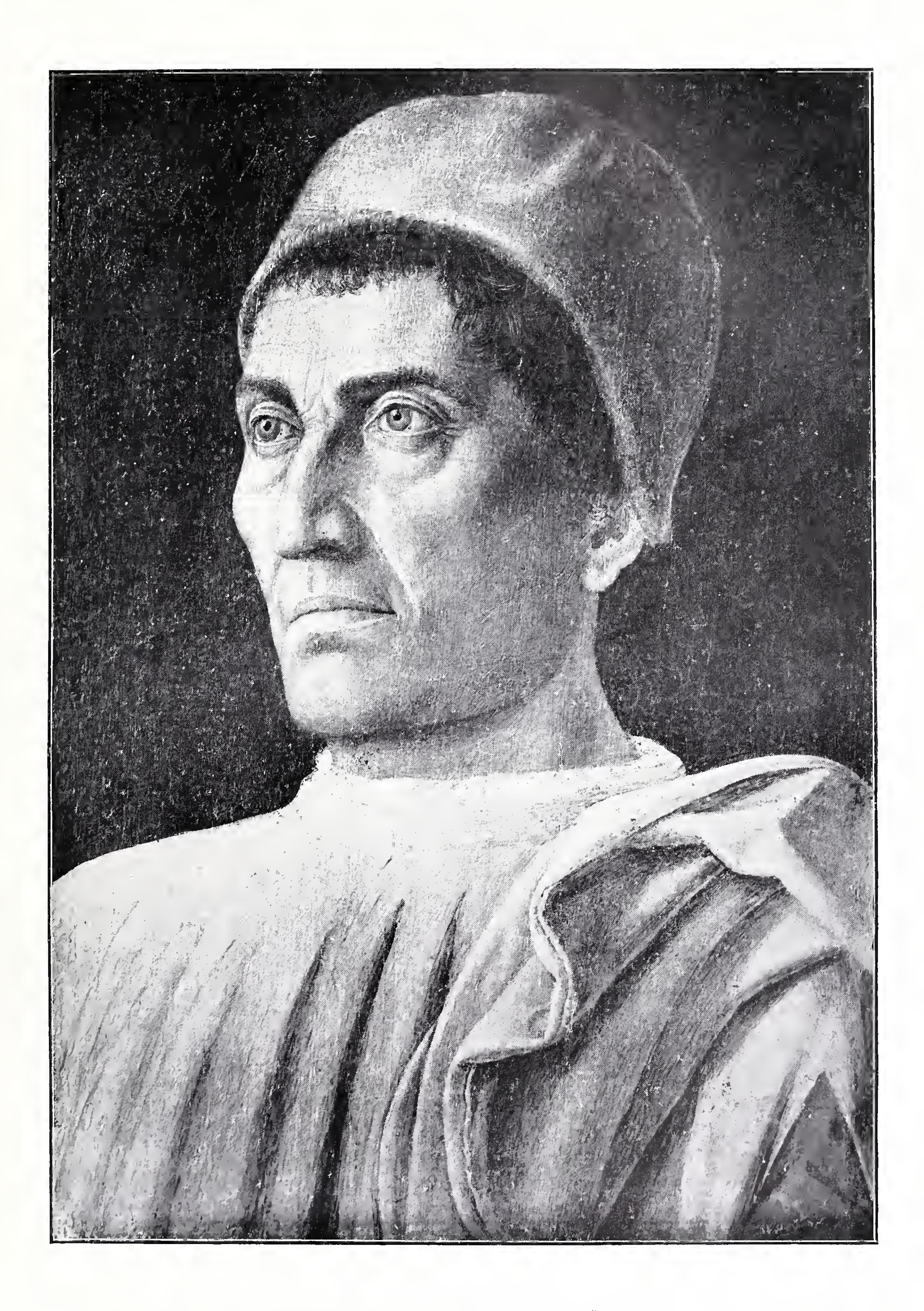
Wir wollen doch zusehen, ob dies Urteil stichhaltig ist. Von blaugrünem Grunde hebt sich das Brustbild des etwa fünfzigjährigen bartlosen Mannes etwas unter Lebensgröße ab. Karminrotes Gewand, ebensolche Kappe, und orangeroter über die Schulter geschlagener Mantel geben mit dem Grunde einen hellklingenden Farbenakkord. Das Inkarnat ist beinahe lederfarben bräunlich, die Lippen blaß rötlich. Das Haar ist mit größter Feinheit gezeichnet, alle kleinen Furchen der Haut an der Stirn, um die Augen aufs prägnanteste wiedergegeben. Und in dem Auge selbst eine Schärfe und Klarheit, wie sie nur auf den Porträts der großen Meister vorkommt. Unterhalb der Augen wird alles flauer, nur die großen Linien sind noch zu sehen, alles andere verrieben, alle Feinheit im Einzelnen verloren gegangen. Die von den Nasenflügeln herabgehenden Falten, die den streng geschlossenen Mund mit feinen Lippen umrahmen, deuten noch jene Kraft und Geschlossenheit an, die sich aus dem scharfen Blick der blauen Augen uns schon mitteilte.

Wir vermögen da an keine Kopie zu denken, sondern nur an ein in seinen unteren Partien völlig verriebenes Original des Andrea Mantegna. Abgesehen von den eminenten künstlerischen Qualitäten, widersprechen auch technische Eigentümlichkeiten, wie die feine Detailausführung in den oberen unbeschädigten Partien, und die an dem Gewand zutage tretende sorgfältige Untermalung mit dünnen Strichen (gleich als sei das Ganze zunächst als Zeichnung vollendet worden, bevor noch die Farbenlasuren darüber kamen), endlich der Farbenausdruck durchaus der Annahme, es könne sich um eine Kopie handeln.

Dürfte es auch schwer sein, diesem Bilde mit Bestimmtheit seinen Platz in der chronologischen Folge von Mantegnas Werken anzuweisen, so kann doch die nahe Beziehung zu den Fresken der Camera degli Sposi betont werden. Sind dort die großen Bildnisgruppen im Jahre 1474 vollendet worden, so mag wohl in den siebziger Jahren auch noch das Porträt des Unbekannten im Palazzo Pitti entstanden sein.

1) Paul Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin 1902, S. 480 Brieflicher Mitteilung von Corrado Ricci zufolge ist das Bild seit kurzem schon unter dem Namen des Mantegna als Original ausgestellt.

(Weitere Beobachtungen werden folgen)



FLORENZ, PALAZZO PITTI — MÄNNLICHES BILDNIS VON ANDREA MANTEGNA

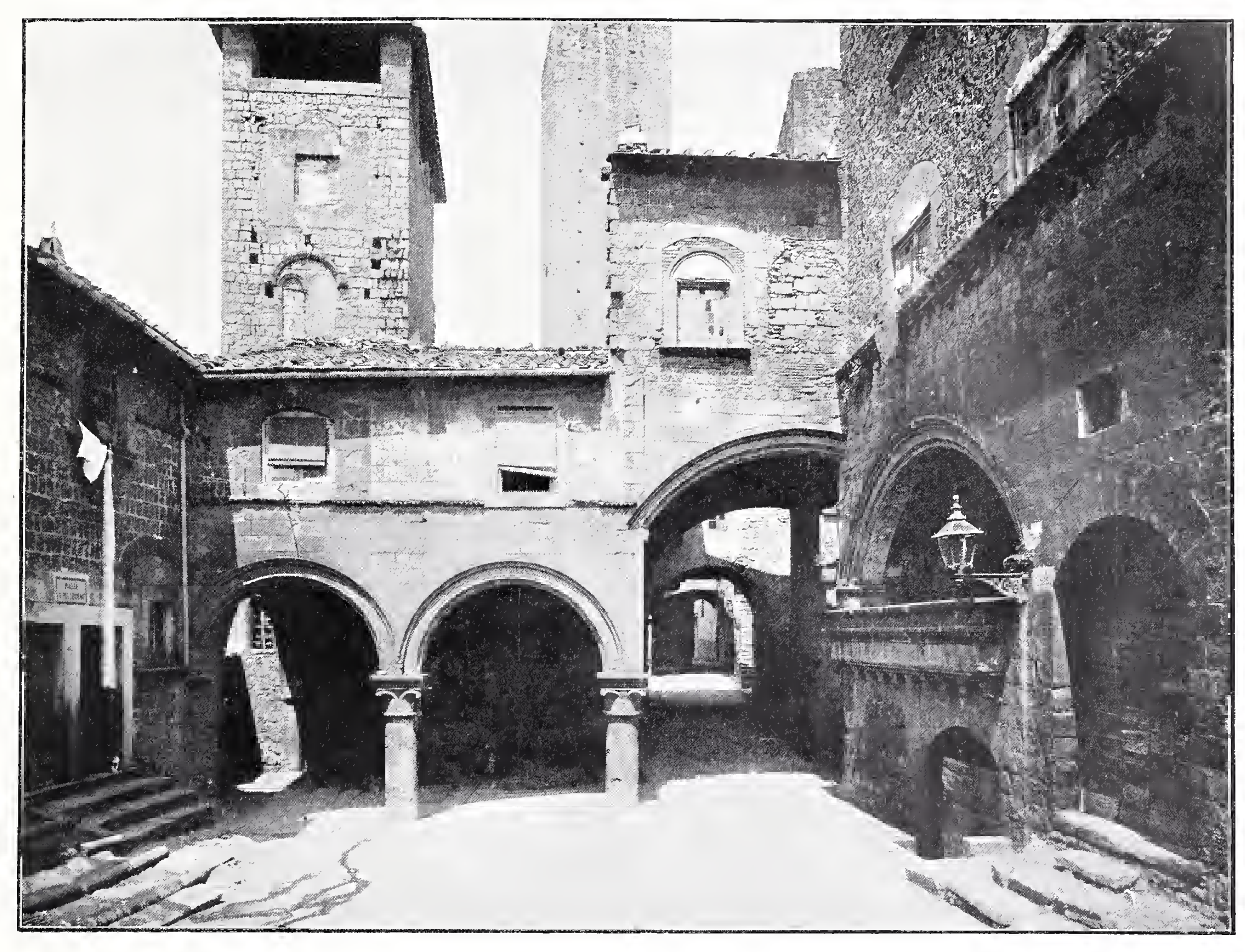


VITERBO, DIE PÄPSTLICHE LOGGIA UND DER SAAL DES KONKLAVES VOR DER RESTAURIERUNG
(Photographie des italienischen Unterrichtsministeriums)

DIE WIEDERHERSTELLUNG DES PÄPSTLICHEN PALASTES IN VITERBO

IN Viterbo, der kleinen Stadt in der Nähe Roms, ist in diesen Tagen eines der schönsten und interessantesten Gebäude aus dem italienischen Mittelalter sozusagen zu neuem Leben erstanden. Die Architekten des Königlichen Aufsichtsrats zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in der römischen Provinz haben dort, unter der Leitung des Direktors Giulio de Angelis, die äußerst schwierige Wiederherstellung der sogenannten *Loggia dei papi* beendigt, und schon haben die Arbeiten in der angrenzenden *Sala del conclave* begonnen, um darin die alten weiten Fensterbögen wieder zu öffnen und den Raum von den später eingefügten Bauten zu befreien. In nicht allzu langer Zeit werden wir das ganze Gebäude in seiner ursprünglichen Form bewundern können, das den Kunstfreund wie den Geschichtsforscher gleichmäßig anziehen muß, denn wenn die schlanken Spitzbögen der *Loggia* mit ihren leichten Säulchen ein wertvolles Beispiel liefern für die Vollendung, die schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts der gotische Stil in Mittelitalien erreicht hatte, so erinnert dagegen der Saal daneben an das erste Konklave, das in jener speziellen Form abgehalten wurde, die sich mit ganz geringen Änderungen bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

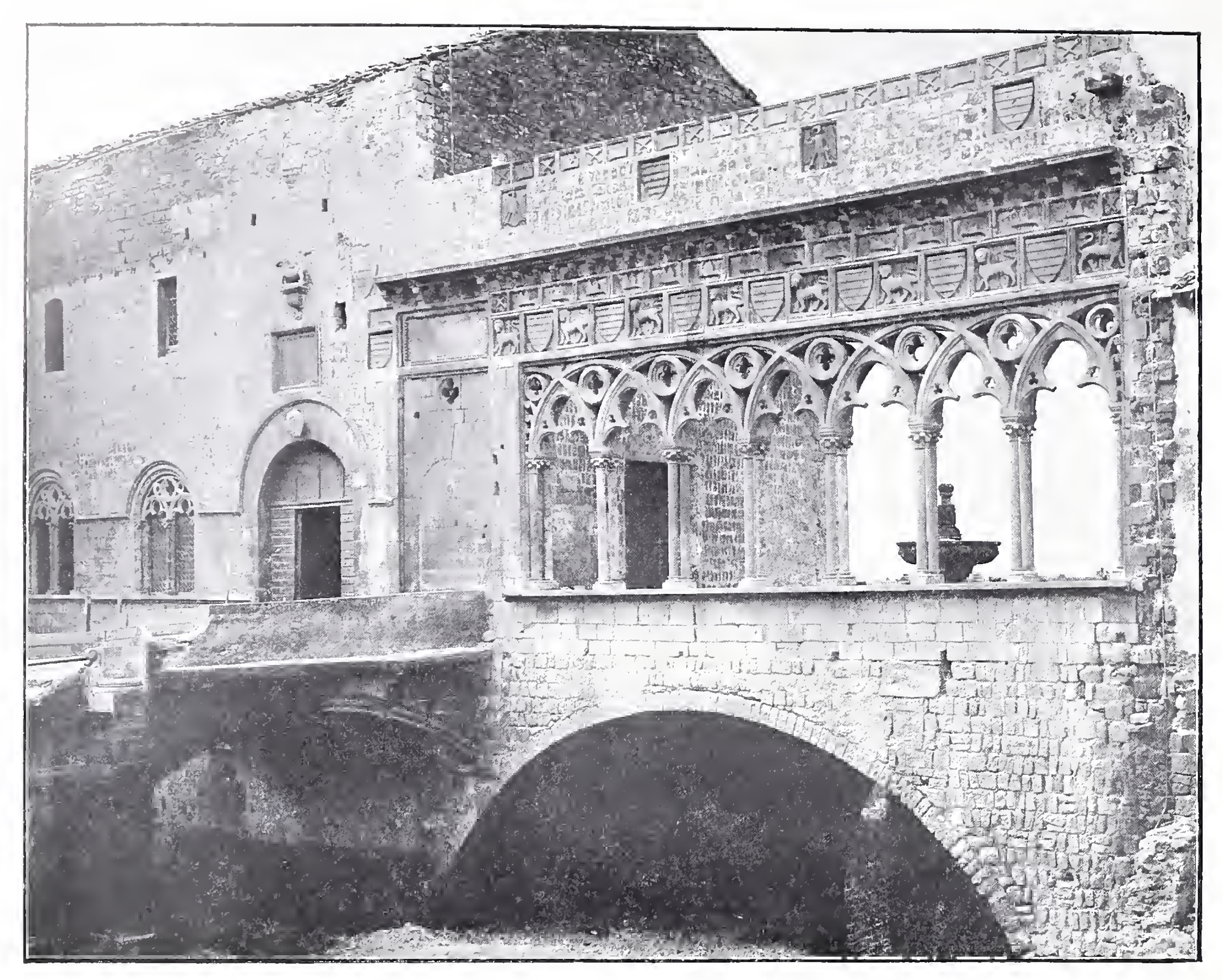
Die häßlichen Mauern, die in verschiedenen Formen vom 15. Jahrhundert bis auf die Neuzeit, um die Bogen der Loggia zu unterstützen, errichtet worden waren, sind jetzt entfernt und heute erscheint dieselbe wie sie im 13. Jahrhundert erbaut wurde; nur das Dach, das sie damals jedenfalls bedeckt haben muß, hat man nicht wieder darauf gesetzt. Von zwei Seiten offen, nach dem Domplatz zu sowohl wie nach der Campagna, wurde von ihr aus der Segen erteilt, den der Papst nach der im Saal erfolgten Wahl über das auf dem großen Platz versammelte Volk aussprach. Hier ergingen sich die Kardinäle in freier Luft, vor Sonne und Regen geschützt, um sich von den langen Verhandlungen der Papstwahl zu erholen. Im Mittelpunkt dieser Halle befindet sich ein tiefer



VITERBO, MITTELALTERLICHE HÄUSER
(Photographie des italienischen Unterrichtsministeriums)

Brunnen, auf dessen zugedeckte Öffnung im 16. Jahrhundert eine schöne Brunnenschale gesetzt wurde. Die Brüstung war bis vor kurzem ganz von verschiedenen in Stein gehauenen Wappen umgeben, die man in neuerer Zeit aus der zerfallenen Krönung der Halle entfernt hatte, wo sie jetzt wieder ihren rechtmäßigen Platz gefunden haben. Die Wappenschilder zeigen die Mitra und die Schlüssel, um den Zweck des Gebäudes zu bezeichnen, den Adler als Abzeichen des kaiserlichen Viterbo, den Löwen mit der dreizackigen Lanze, das Bild der Viterbesergemeinde, die die Mittel zur Ausführung des Baues gegeben hatte, und die Balken des Raniero aus der edlen Familie der Gatti. Dieser war Volkshauptmann und hatte eingesehen, welchen Nutzen es der Stadt bringen würde, wenn die Päpste, denen der Aufenthalt im Lateranpalast durch die Unruhen der fortwährend sich befehdenden römischen Adels- und Volksparteien fast unmöglich gemacht wurde und die schon einmal in Viterbo ihre Zuflucht gesucht hatten, dort für längere Zeit ihren Wohnsitz aufschlagen könnten.

Er begann also den Bau des Palastes, welcher ebenso wie die große für das Konklave bestimmte Aula 1266 beendigt wurde; die Loggia wurde 1267 von Andrea dei Gatti angebaut. In der Wand des Saales öffneten sich sechs riesige Spitzbogenfenster, die jetzt die Hacke des Maurers wieder von der Vermauerung befreit hat, durch die sie geschlossen worden waren, als im Anfang des 15. Jahrhunderts der Palast vom Rang eines päpstlichen zu dem eines bischöflichen herabsank. Interessant ist das große, vollkommen freie Gebälk des Daches. In den Wänden sind noch die Löcher zu sehen, in die man die kleinen Stangen steckte, die die Wappenschilder der im Konklave versammelten Kardinäle trugen. Wenn man aus dem Halbdunkel des Saales auf die Piazza hinaustritt, steigen in der Phantasie des Besuchers die alten historischen Begebenheiten des Ortes auf. Zwischen den gotischen Bögen der Loggia erblickt man das Tal von Faulle, wo so viel italienisches und deutsches Blut in harten Kämpfen geflossen ist. Man könnte wohl meinen, die Gestalten Barbarossas und Friedrichs des zweiten, von dessen Schloß das Auge unten in der Ferne noch die Ruinen entdeckt, müßten unter den Bögen erscheinen im Glanz ihrer Waffen und ihres Purpurs, neben den von Gold und Edelsteinen funkelnden Gewändern der Päpste und Gegenpäpste, mit denen sie so oft in Viterbo ihre Zusammenkünfte hatten, wenn die Wut des römischen Volkes den einen oder den anderen den Eingang in die ewige Stadt



VITERBO, DIE WIEDERHERGESTELLTE PÄPSTLICHE LOGGIA
(Photographie des italienischen Unterrichtsministeriums)

verwehrte. Jetzt herrscht auf dem Platz zwischen Dom und Palast Ruhe und das Gras wächst in den Ritzen des Pflasters. Vom Kirchturm herab schwärmen die Tauben durch die helle Luft über die alten Schlachtfelder, wo einst mit ausgebreiteten Flügeln die goldglänzenden Adler der kaiserlichen Banner sich emporschwangen, der roten Wölfin der römischen Guelfen entgegen. Die Geschichte des kleinen Viterbo, das im 11. Jahrhundert eigentlich nur eine Burg mit wenigen Häusern war, erhob sich im 12. und 13. Jahrhundert zu hoher Bedeutung durch die häufige Residenz der Päpste, durch die dort abgehaltenen Konklave und durch die deutschen Kaiser, die es immer mehr als ihren Hauptstützpunkt im päpstlichen Gebiet ansahen.

Von der jetzt wiederhergestellten Loggia wurde der Bannfluch proklamiert, den am 5. April 1268 der französische Papst Clemens IV. gegen Konradin schleuderte, der in jenen selben Tagen im Gesichtskreis Viterbos auf der Via Cassia dahinritt, dem Tode entgegen. Bei dem Konklave, das nach dem Tode Clemens' abgehalten wurde, diente zum erstenmal der Saal des Raniero dei Gatti seinen eigentlichen Zwecken. Raniero ließ nämlich die Kardinäle, die bisher im Dom ihre Versammlungen hielten, aber nach zweijähriger Beratung noch nicht zum Schluß über die Papstwahl gekommen waren, einfach in den Saal sperren und suchte sie durch Hunger und durch Abdeckung des Daches zu einem Entschluß zu bewegen.

Der Saal in Viterbo diente dann noch seinem Zwecke bei der Wahl Hadrians V. und Martins V. und seine gewaltsame Einweihung ist vielleicht das merkwürdigste Vorkommnis in der Geschichte dieser kleinen Stadt, die mit ihren alten Häusern, ihrem großartigen Rathaus, ihren Kirchen, die noch herrliche Papstgräber bergen, mit ihren Mauern und Türmen wohl das Siena der römischen Provinz genannt werden kann.

FEDERICO HERMANIN.

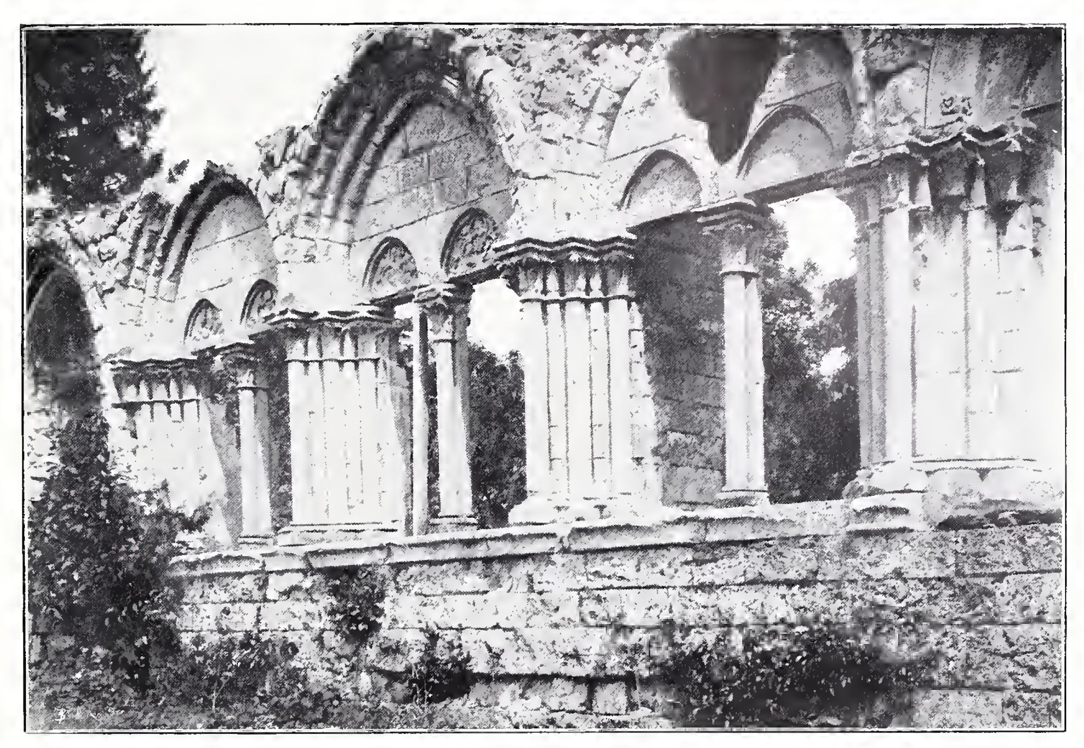


ABB. 1. CHATEAU DE LUCHEUX (SOMME). MITTE DES 13. JAHRHUNDERTS. FENSTER DES GROSSEN SAALES

EIN HANDBUCH DER BÜRGERLICHEN BAUKUNST IN FRANKREICH

EIN Handbuch der bürgerlichen Altertümer ist jedenfalls ein wissenschaftliches Wagnis. Denn im Verhältnis zu den kirchlichen Kunstaltertümern sind die bürgerlichen so lücken- und trümmerhaft überliefert, daß sich oft für ganze Gruppen und Gebiete überhaupt keine Beispiele mehr nachweisen lassen. Dies liegt in der Natur der Verhältnisse und der Entwickelung. Denn wenn eine Kirche mit Absicht auf ewige Dauer erbaut wurde und in ihrem Bestande vom Willen einer ganzen Gemeinde abhängig war, so sind Wohn- und Nutzbauten oft nur zu vorübergehenden Bedürfnissen errichtet und viel mehr der Abnutzung, dem Verfall, dem Wechsel der Bedürfnisse und des Geschmacks, der Laune und dem Behagen des Privatmannes überlassen, gar nicht zu reden von der Ausstattung, die erfahrungsgemäß in jeder zweiten Generation zu wechseln pflegt. So hat sich denn auch die Forschung fleißig und erfolgreich auf einzelne Gebiete geworfen, für welche die Quellen reichlicher fließen, wie die Burgenkunde, die Holzarchitektur, das Bauernhaus. Einer systematischen Darstellung der ganzen bürgerlichen Archäologie stellen sich aber die größten Schwierigkeiten in den Weg. Gilt es doch eine fast versunkene Welt aus sekundären Quellen, Urkunden, Chronisten und gelegentlichen Beschreibungen, im günstigsten Fall aus Zeichnungen von oft zweifelhafter Treue wieder aufzurichten. Wenn man bedenkt, daß z. B. von der Schiffsbaukunst der Vergangenheit lediglich ein paar Wikingerbote in natura erhalten sind, so wird man die Größe der rekonstruktiven Arbeit ermessen.

Herr C. Enlart, Direktor der Skulpturen im Trocadéro, dem wir eine Reihe ausgezeichneter Untersuchungen über die Ausstrahlungen der Zisterziensergotik fast über ganz Europa verdanken, hat für Frankreich diese Arbeit mit einer so weitblickenden Umsicht, Sachkunde und Gelehrsamkeit in Angriff genommen, daß man den stattlichen Band über die Profanarchitektur[1]) zunächst nur mit neidischer Bewunderung betrachten kann. Es kann nicht fehlen, daß sein Buch das archäologische Studium anderer Länder befruchtet und auf Unterlassungssünden hinweist, und deshalb dürfte eine skizzenhafte Wiedergabe des weitläufigen und interessanten Inhalts willkommen sein. Enlart konnte allerdings unter so günstigen Umständen arbeiten wie sie kein anderes Land bietet. Denn in Frankreich haben die älteren Archäologen, Viollet-le-Duc voran, die profanen Denkmäler schon ganz als gleichberechtigt behandelt. Für die Architektur stand

1) C. Enlart, Manuel d'Archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Ière Partie Architecture. II. Architecture civile et militaire. 856 p. 292 grav. et fig. Paris, 1904, A. Picard et fils, fr. 15.

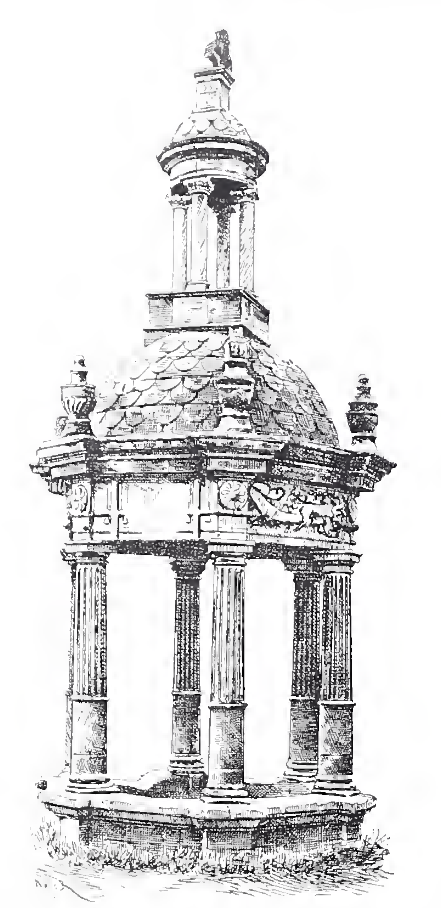


ABB. 2. BRUNNEN DES ALTEN SCHLOSSES VON COURTRAS (GIRONDE)

besonders das verdienstliche Werk von Verdier und Cattois, Architecture civile et domestique au moyen âge et à la Renaissance Paris 1855—57 zu Verfügung, für die Schiffsbaukunst die Werke von A. Jal, Archéologie navale P. 1840, Glossaire nautique P. 1848 und Ch. de La Roncière, Histoire de la marine française P. 1900. Außerdem ist durch das Classément und den zentralisierten Denkmalschutz in Paris ein so umfassendes Material gesammelt wie wir es in Deutschland nirgends an einer Stelle finden. Hieraus erklärt sich nebenbei, daß Elsaß-Lothringen in der Übersicht der Denkmäler noch als französische Provinz erscheint. Und mit dem Stand der Vorarbeiten hängt wohl auch der einzige schwere Fehler der Arbeit zusammen, die Beschränkung auf das Mittelalter. Enlart verliert darüber gar kein Wort. Archäologie und Mittelalter sind ihm einfach identische Begriffe. Zuweilen glüht der Enthusiasmus Viollets für die Gotik wieder durch. Mit Behagen verweilt Enlart bei jenen Schöpfungen, welche das Mittelalter nicht ganz so finster, beschränkt und unreinlich erscheinen lassen wie viele Leute denken. Aber zwischen den Zeilen kann man doch überall die Wahrheit lesen, daß erst die Spätgotik und die Renaissance eine unabhängige und selbständige bürgerliche Kunst geboren und die weite Sphäre des profanen Lebens mit ihrem verklärenden Hauch in Arbeit genommen haben. Über diese durch nichts zu rechtfertigende Einseitigkeit sind wir in Deutschland glücklicherweise längst hinausgewachsen, und ein Handbuch der deutschen bürgerlichen Kunstaltertümer würde im Gegenteil den Nachdruck auf die nachgotischen Denkmäler legen müssen, wenn es dem Reichtum und der Hochblüte deutscher Kunst gerecht werden will.

Enlart teilt seinen Stoff in fünf Kapitel, denen jedesmal ein umfängliches Literaturverzeichnis folgt. Angehängt ist ein nach Departements geordnetes Verzeichnis der erhaltenen Denkmäler und ein sehr eingehendes von M. G. Gazier gearbeitetes Register zugleich für den ersten Band des Handbuches, die kirchliche Architektur, welche schon 1902 erschien.

Das *erste Kapitel, Klosterbauten und Hospitäler* umfassend, ist etwas dürftig ausgefallen. Wenn der Verfasser den Grundsatz aufstellt, daß das Mittelalter im wesentlichen bei der Gruppierung des Planes von St. Gallen stehen geblieben sei, so wird er dem Reichtum und der vielseitigen Entwickelung, wie sie uns neuerdings G. Hager aufgedeckt hat, entschieden nicht gerecht.

Das *zweite Kapitel* ist dem *städtischen Wohnbau* gewidmet. Auch hier geht der Verfasser über den Plan und die Einteilung des Bürgerhauses, dessen Entwickelung und provinzielle Verschiedenheit ziemlich schnell hinweg, natürlich weil die Beispiele für das schlicht bürgerliche Wohnhaus des Mittelalters in Frankreich genau so selten sind wie in Deutschland. Auch für alles folgende gewähren immer nur die vornehmeren Bauten, die Klosterhöfe, Bischofs- und Herrensitze einige Anschauung. Die Denkmäler spiegeln eben den feudalen und aristokratischen Zug des Mittelalters trotz aller Verluste ziemlich treu wieder. Frankreich ist nicht arm an Stadtpalästen, bei denen das Erdgeschoß oft in Lauben geöffnet ist, während die Obergeschosse mit reichen Fenstergruppen ausgestattet sind. Ein stolzer Quaderbau des 13. Jahrhunderts in Cordes (Tarn) könnte als Vorbild des Dogenpalastes in Venedig gelten und die prachtvolle Fensterarchitektur des »großen Saales« im Schloß zu Lucheux (Somme, Abb. 1) dürfte überhaupt ohne Beispiel sein. Es ist interessant, daß neben den einfachen Schlafzimmern doch schon im Mittelalter jene Prunklevers zu finden sind, in denen der Fürst auf dem Paradebett sitzend seine Toilette beendet und Audienzen erteilt. Recht stattlich waren dann in den Herrenhäusern die Küchen, turmartige Gewölbebauten mit Herd, Brunnen und Galerien für Räucherzwecke; nicht weniger die Bäder, öffentliche wie private, die erst unter dem Einfluß der wasserscheuen Bettelmönche unter dem Vorwurf der Unsittlichkeit zurückgingen. Paris hatte 1292 deren 25, unter Ludwig XIV. nur noch zwei. An privaten Aborten, getrennt nach Geschlechtern, selbst solchen mit Wasserspülung, und öffentlichen Bedürfnisanstalten war kein Mangel. Große Herren hatten Prachtstühle, auf denen sie im Angesicht ihrer Freunde und Klienten saßen. On sait sur quel trône Henri III. fut assassiné! In Schlössern waren einzelne Türme wie im deutschen Osten die Dantzker diesem Zweck geweiht. Hier trifft es zu, daß die Kultur der heimlichen Orte in Frankreich eher Rück-

schritte gemacht hat. Häusliche Brunnen haben die beliebten architektonischen Einfassungen und Überbauten, in der Renaissance in Form eleganter Tempelchen (Abb. 2). Auch die Stiegen, Treppenhäuser, Türmchen und Wendelsteine sind wie bei uns reicher ausgestattet. Im übrigen sind die Fassaden gern durch Laubengänge, Balkone und Logen gegliedert, die Läden und Werkstätten meist durch breite Fenster gegen die Straße geöffnet. Der Hauptschmuck konzentriert sich indes auf Türen und Fenster und hier lassen die Denkmäler eine fortlaufende reiche Entwickelung von den romanischen Arkaden bis zu den spätgotischen Kreuzfenstern feststellen. Auch in der Belebung des Daches spielen die Erker und Luken die Hauptrolle und die Spätgotik glänzt mit zierlichen und malerischen deren Stoff wie bei uns der Mythologie und den Heldenliedern entnommen ist. Mehr zur Zierde als zur Verteidigung dienten an vornehmen Häusern die Ehrentürme und Zinnenkrönungen. Allgemein verbreitet ist die Sitte der Hausmarken, Wahrzeichen, Wappen, Bildnischen, in der Renaissance der Medaillonbilder, von denen das Haus meist seinen Namen hatte. Recht arm ist der Bestand an Fachwerkhäusern, worin Deutschland mit gewaltiger Fülle aufwarten kann. Und auch die ländliche Baukunst weiß Enlart nur mit karolingischen Pfalzen und späteren unbefestigten Edelsitzen (manoirs) zu belegen, die meist um einen Hof gruppiert und an den Ecken mit Türmen flankiert sind (Abb. 4). Eine französische Spezialität sind die bedeutenden Taubenhäuser (colombiers) in Form von

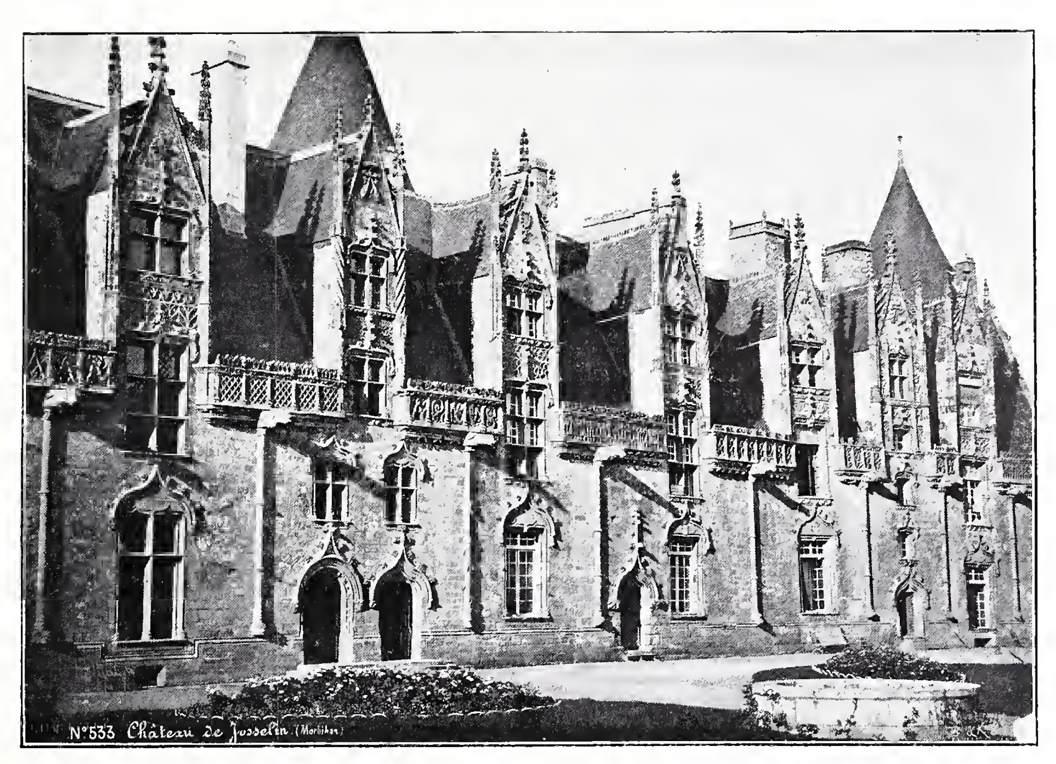


ABB. 3. SCHLOSS IOSSELIN (MORBIHAN). ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS

Erfindungen (Abb. 3). Im Innern bemächtigt sich die Kunst besonders der Kamine, die seit dem 15. Jahrhundert mit gefälligem Reliefschmuck auftreten, der Konsolen, Schlußsteine und getäfelten Balkendecken. Hier wird die gemalte Decke aus der Ponceletstraße in Metz mit den wüsten Bestien erwähnt und fortgefahren: des plafonds analogues, du XIII[e] et du XIV[e] siècles existent à Wildesheim, à Zillis, en Suisse u. s. w. und im Register begegnet Wildesheim (Suisse) Mais., plafond, ebenso Zillis (Suisse) Mais. plafond. Das ist schon eine ganz artige Legende, wenn man bedenkt, daß es sich vorerst um St. Michael in Hildesheim *(Hannover)* und in beiden Fällen um gemalte *Kirchendecken* des 12. Jahrhunderts handelt, von denen die Hildesheimer in Hinsicht auf den Gegenstand nicht im mindesten analog ist. Von Wandmalereien hat Frankreich anscheinend auch nur geringe Reste, Rundtürmen, innen mit künstlichen Brutanlagen und einer drehbaren Leiter. Was über sonstige Nutzbauten, Ställe, Vorratshäuser, Gärten u. s. w. beigebracht wird, hat nur kulturgeschichtlichen Wert. Über das Bauernhaus erfahren wir nichts. Erhalten haben sich einige ältere Mühlen, Wind- und Wassermühlen.

Die *öffentlichen Bauten des Mittelalters* (Kap. III) mißt Enlart ganz richtig an der eigenartigen Zeitlage. Eine energische Entfaltung und Zusammenfassung der Kräfte für das Gemeinwohl war überall unterbunden durch die Zersplitterung und gegenseitige Verfeindung der regierenden Gewalten. Am besten gediehen immer noch die kirchlich organisierten und fundierten Unternehmungen. Umsomehr ist das Geleistete oder wenigstens der gute Wille anzuerkennen. So war z. B. der Plan einer neuen Stadt keineswegs der Willkür überlassen, sondern wie uns jüngst auch Camillo



ABB. 4. SCHLOSS AZAY-LE-RIDEAU (INDRE-ET-LOIRE). 16. JAHRHUNDERT

Sitte gezeigt hat, mit kluger Einsicht und Berechnung abgesteckt, an vorhandene Kastelle, Straßenzüge, Flußläufe u. s. w. angelehnt. Um den Markt mit dem Stadtbaum (palum), dem Rathaus, den Gerichts- und Kaufhallen gruppiert sich das Straßennetz mit breiteren Zufahrtswegen und schmalen Quergassen. Und es gibt genügende Zeugnisse dafür, daß die Stadtherren für Sicherheit, Reinlichkeit, Verkehr, Bewässerung, Kanalisation, Schlachthäuser, Bäder, Feuerlöschanstalten und selbst für Beleuchtung sehr viel getan haben. In Seestädten findet man frühzeitig Leuchttürme und Kais. Alle Achtung nötigt uns der romanische und gotische Brückenbau ab, selbst einige nach Römerart angelegte Wasserleitungen sind erhalten. Öffentliche Brunnen sind zahlreich und in den verschiedensten Formen angelegt, wenn auch keiner derselben sich mit den glänzenden deutschen Beispielen vergleichen läßt. Das Rathaus scheint eine ähnliche Entwickelung wie bei uns durchlaufen zu haben. Das Untergeschoß dient meist dem Markt- und Handelswesen mit offenen Lauben, Wechselstuben und Kaufständen. Das Obergeschoß wird von dem großen Saal (mit anstoßender Kapelle) eingenommen. Ein vorgebauter Altan oder Erker dient für öffentliche Bekanntmachungen. Selten fehlt ein Ratsturm (beffroi) mit der Wohnung des Stadtwächters und der Normaluhr, welche gern mit automatischen Figuren (Jaquemart) eingerichtet war. An den Mauern findet man noch Sonnenuhren und immerwährende Kalender. Den Typ der Rathäuser befolgen auch die Gerichtshallen, deren glänzendstes Beispiel sich in Rouen findet (Abb. 5). Gefängnisse und Folterkammern, Pranger und Galgen sind in der Revolution meist zerstört. Eine großartige, auf Massenbetrieb eingerichte Anlage war der massive, dreistöckige und dreiflügelige »königliche Galgen« von Montfaucon. Seltener sind die Kauf- und Warenhallen mitten auf dem Markt, von denen sich einige recht primitive (in Crémieu, Arlanc und Evron) aber auch recht stattliche wie die Loge in Perpignan erhalten haben. Ein Marktkreuz wird nur in Saint Antonin erwähnt, die Rolande fehlen anscheinend ganz. Daß an Kirchen und öffentlichen Gebäuden die Normalmaße und -gewichte angebracht waren ist ganz wie bei uns. Auch die Sitte der Grenz- und Hoheitszeichen, der Steinkreuze, Marteln, Siegesmäler, Bildsäulen und Erinnerungszeichen aller Art läßt sich in Frankreich mit Denkmälern belegen, die den Deutschen ganz konform sind. Von öffentlichen Schulen und Bibliotheken sind nur wenige Beispiele von Kunstwert gerettet. Was man über Vergnügungsorte, Schützen- und Spielplätze, Theater, festliche Dekorationen, Ball-, Juden- und Frauenhäuser weiß, ist nur sekundären Quellen zu verdanken.

Das *vierte Kapitel, Kriegsbaukunst,* wird eingeleitet durch interessante Ausführungen über das Kriegsrecht und die größeren Angriffswaffen, Ballisten, Katapulte, Dreiböcke u. s. w. und dann werden die Anlagen und die einzelnen Verteidigungsstücke vielfach referierend nach Viollet-le-Duc beschrieben. Ich unterlasse hier die Inhaltsangabe, weil das Kapitel eigentlich nichts enthält was nicht von unseren deutschen intimen Burgenkennern, in erster Linie von Piper, zuverlässiger und vielseitiger dargestellt wäre. Auch über Dorfwälle und Landwehren, Schlupfhöhlen, befestigte Kirchen und Brücken sind wir in Deutschland besser unterrichtet, wenn wir auch nicht so stattliche Festungskirchen wie die Kathedrale in Albi oder den klotzigen, fast öffnungslosen Donjon in Rudelle und

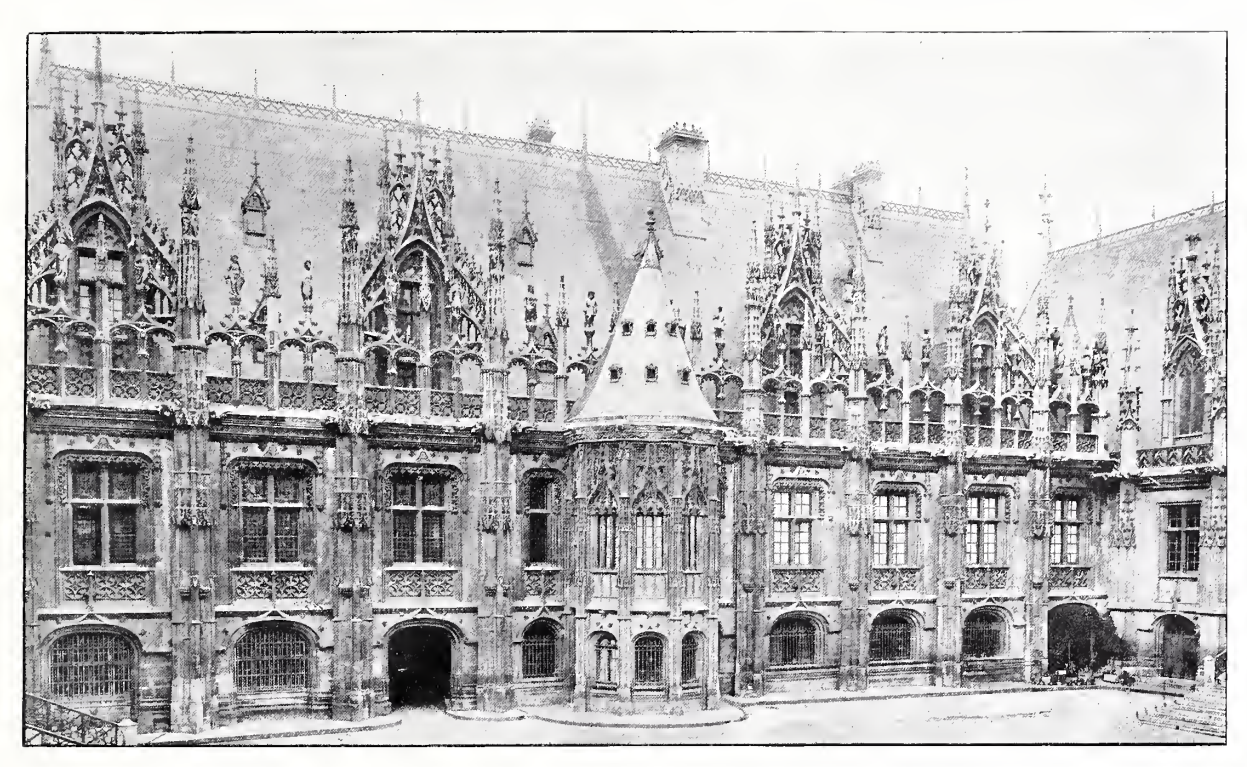


ABB. 5. JUSTIZGEBÄUDE ZU ROUEN. ENDE DES 15. UND ANFANG DES 16. JAHRHUNDERTS

ebensowenig befestigte Brücken wie etwa in Cahors aufweisen können.

Höchst lehrreich ist dagegen wieder das *fünfte Kapitel über die Schiffsbaukunst.* Wenn die Franzosen auch keine seefahrende Nation wie Normannen, Genuesen und Venezianer gewesen sind, so haben sie doch durch Lage und Volksmischung frühzeitig die Mittlerrolle zwischen morgen- und abendländischer Schiffahrt ausgeübt und in den Kreuzzügen nicht unbedeutende Flotten über Meer gesandt. Was Enlart nach seinen Gewährsmännern über Seerecht, Fracht- und Personenverkehr, Schiffsbau, Bemastung und Takelage, Kajüten, Verteidigungsbauten und Bestückung und die mannigfaltigen Schiffsgattungen beibringt, liest sich in hohem Maße anregend und belehrend.

Man gewinnt auch aus diesem Werke einen starken Eindruck von der internationalen Gleichartigkeit der mittelalterlichen Kultur. In dieser Hinsicht ist das Buch für uns Deutsche sehr wertvoll. Auch die Denkmäler der profanen Kunst legen davon Zeugnis ab, daß die Gegensätze des Volkstums weit mehr als heute überbrückt wurden durch die gemeinsame Frömmigkeit, die geistlich gefärbte Bildung, die aristokratische Kultur, Dichtung und Kunst und die wesentlich gleichen sozialen Verhältnisse. Daß sich hierbei Deutschland im frühen Mittelalter vielfach lernend verhält, ist bekannt. Aber schon im 14. Jahrhundert wird dieser Rückstand reichlich ausgeglichen und zwar durch ein Element, welches in Frankreich nie zu rechter Entfaltung gekommen ist, das Bürgertum und die freien Städte. Was auf diesem Boden bei uns erwachsen ist, wird sich wohl den Schöpfungen des französischen Hochadels und des Klerus ebenbürtig zur Seite stellen dürfen und wenn wir einmal dem Enlartschen Werke eine deutsche Profanarchäologie entgegenhalten können, werden wir uns ob des Reichtums, der Fülle und Schönheit unserer Denkmäler nicht zu schämen brauchen.

Enlart hat auch diese Zusammenhänge gestreift und oft deutsche Sachen zum Beleg herangezogen, wie er auch kleine Ausflüge auf englisches, italienisches und levantisches Gebiet nicht scheut. Was Deutschland anlangt, so hätte er sich leicht etwas besser unterrichten können. Ähnliche Entgleisungen wie oben bei Hildesheim begegnen ihm öfter. Grundlegende Arbeiten wie Heynes Hausaltertümer, Stephanis Wohnbau, Lachners und Uhdes Holzbaukunst, Pipers Burgenkunde, A. Schultz' Deutsches Leben sind ihm unbekannt, die wenigen im Verzeichnis genannten Arbeiten sind offenbar nur flüchtig benutzt. Das berührt an dem sonst so tüchtigen Werke nicht wohltuend. Der wissenschaftliche Nachbarverkehr erfordert etwas peinlichere Achtung und ernstere Höflichkeit.

Auf die Fortsetzung des Werkes, von welchem das Mobiliar von Enlart und die vorgeschichtlichen Altertümer von J. Déchelette angekündigt werden, hoffen wir bei Gelegenheit zurückzukommen.

DR. H. BERGNER.

KRITIK UND CHRONOLOGIE DER GEMÄLDE VON PETER PAUL RUBENS

(KLASSIKER DER KUNST: V. RUBENS VON ADOLF ROSENBERG)

Über keinen alten Künstler hat die neuere Literatur uns so reichlich bedacht wie über Rubens. Dem großen fundamentalen Werke von Max Rooses: »L'oeuvre de P. P. Rubens« (vollendet 1892), ist das unhandliche, aber anregend geschriebene und auf dem fleißigen Selbststudium eines Künstlers beruhende Werk von Emile Michel (1900) gefolgt, und ein ähnliches Werk hat Max Rooses vor zwei Jahren veröffentlicht, das seither in mehrere Sprachen, auch ins Deutsche, übersetzt ist. Unter den nachgelassenen Werken von Jakob Burckhardt fand sich auch ein Band über Rubens, »Erinnerungen aus Rubens« betitelt (1898), der über Burckhardts Lieblingskünstler unter den nordischen Meistern eine Fülle der anregendsten Betrachtungen enthält. In ähnlicher Richtung bewegt sich der Inhalt des kleinen Büchleins von Robert Vischer, kurzweg »Peter Paul Rubens« benannt (1904); ein Torso, da offenbar eine größere Rubensbiographie geplant war, von der neben einer kurzen, etwas gesucht blumig geschriebenen Biographie leider nur die membra disjecta in den trefflichen Notizen des »Beiwerks« und der »Anmerkungen« gegeben werden. Als die jüngste Arbeit ist in den »Klassikern der Kunst« ein umfangreicher Band mit den Werken des Rubens unter Redaktion von Adolf Rosenberg erschienen.

Diese letztgenannte Publikation, mit der wir uns hier zu beschäftigen haben, hat sich die Aufgabe gesetzt, das Malerwerk des Künstlers in möglichster Vollständigkeit kritisch nach der Zeit der Entstehung der einzelnen Werke in Nachbildungen derselben vorzuführen, zu denen außer einer biographischen Einleitung und kurzen Verzeichnissen am Schluß knappe Erläuterungen gegeben werden. Die Vorwürfe, welche man den Publikationen der »Klassiker der Kunst« im allgemeinen gemacht hat, scheinen mir diesem Werke wie den früheren gegenüber wenig gerechtfertigt. Solche gedrängte Zusammenstellungen sämtlicher Werke großer Meister in Nachbildungen, und wenn es nur Autotypien sind wie hier, sind freilich nicht grade zum Genuß, aber doch zum Studium sehr geeignet und sind in vieler Beziehung anregend. Auch sind die Autotypien dieser Publikationen so gut, wie man von dieser unerfreulichen, aber bisher unentbehrlichen Reproduktionsart irgend verlangen kann. Dagegen hat das neue Rubenswerk in der Tat einen wesentlichen Fehler, den alle früheren Bände der »Klassiker der Kunst« nicht haben: den Mangel an Kritik in der Bestimmung und Chronologie der Gemälde. Gerade hier hätten wir diesen Fehler am wenigsten erwartet, da ein Spezialforscher über Rubens, Adolf Rosenberg, von dem die bekannte Ausgabe von Rubens' Briefen herrührt, der Herausgeber ist.

Freilich, die Kritik der Werke von Rubens ist heute noch keineswegs so weit vorgeschritten als die mancher anderer Künstler. Die außerordentliche Zahl seiner Gemälde, ihre Zerstreuung über ganz Europa (in Amerika befindet sich erst etwa ein Dutzend von Rubens' Werken), die Mitarbeit der verschiedensten Schüler und die zahlreichen Schulkopien wirken dabei erschwerend. Selbst ein so gründliches Werk wie das von Rooses ist für die Kritik und Zeitbestimmung der Bilder noch keineswegs auf der Höhe. Aber Verstöße, wie sie bei Rosenberg zu Dutzenden vorkommen, sind doch nicht zu entschuldigen. Hat doch das Werk von Emile Michel über Rubens im wesentlichen schon das Richtige getroffen; auch Max Rooses hat in seiner neuen Biographie manche frühere Irrtümer eingebessert. Eine eingehende Kritik würde zu einem neuen Werk über Rubens anwachsen; ich muß mich daher hier auf einige kurze Andeutungen beschränken.

In dem Rubensbande der »Klassiker der Kunst« sind 551 Gemälde nachgebildet, eingerechnet eine kleine Zahl, die als »Schülerarbeiten oder unecht« bezeichnet werden. Damit ist das Rubenswerk kaum zur Hälfte vollständig gegeben, wenn auch von wichtigen Gemälden wenige fehlen. Aber daß z. B. das Musée Plantin in Antwerpen ganz übergangen ist, daß aus den englischen Privatsammlungen nur einige wenige Bilder gebracht werden, daß zahlreiche der prächtigen Skizzen fehlen, ist doch nur mit dem Wunsche, den Band nicht zu dick und zu teuer werden zu lassen, zu beschönigen. Platz hätte sich aber wohl schaffen lassen, wenn z. B. eine Reihe kleiner Porträts nur in Halbtafeln gebracht wären und wenn ein paar Dutzend Bilder fortgelassen wären, die sicher nicht von Rubens oder doch sehr zweifelhaft sind. Daß die »Eherne Schlange« in Madrid (180) ein Meisterwerk des van Dyck und nicht von Rubens ist, ist jetzt allgemein anerkannt. Auch die Negerköpfe in Brüssel (146) und die Dame mit dem Kinde in St. Petersburg (317) sind charakteristische frühe Arbeiten des van Dyck, dem verschiedene Bildnisse wie 172, 173 und 143 auch mit größerer Wahr-

scheinlichkeit zuzuschreiben sind als Rubens. Mehrere Frauen- und Kinderköpfe gehören einem Rubensnachahmer und Kopisten, von dem die großen Familienbilder unter Rubens' Namen in Windsor und Brüssel herrühren; so die als H. Fourment bezeichnete Frau bei Konsul Weber (319, auch in den Uffizien) und das Kind in Althorp. Der »Hahn« im Suermondt-Museum zu Aachen (27) ist von F. Snyders. Verschiedene männliche Bildnisse (wie Nr. 29, 141, 275, 232 und andere) sind viel zu gering für Rubens. Das bekannte kleine Borghese-Bild der »Begegnung« (39) ist eine treffliche Kopie von einem Schüler wie Th. van Thulden. Die Landschaft bei Liechtenstein (398) ist eine mäßige Schülerarbeit; »Meleager und Atalante« in Kassel (101) ist eine gute Schulkopie des weit feineren Bildes in der Sammlung von R. Kann in Paris. Das Porträt von Wovertius (5) ist eine Kopie aus den sogenannten Vier Philosophen des Pal. Pitti. Aus dieser Sammlung ist die mäßige Kopie des Duke of Buckingham als Original aufgenommen (257). Die »Flora« in Madrid (415) ist gewiß kein Rubens (wohl von Janßens mit J. Brueghel und D. Seghers zusammen), geschweige ein spätes Bild von ihm, sowenig wie die kleine Auferstehung in München (33) ein frühes Bild oder überhaupt ein Rubens ist, und so fort. Eigentümlicherweise finden wir in den Anhang unter die »unechten Bilder« einige treffliche Originale von Rubens verbannt; so das prächtige Bildnis seines Sohnes mit dem Falken im Buckingham Palace und das kleine reizende Bild mit »Venus und Adonis« in den Uffizien, das um 1616/18 gemalt sein wird.

Schwächer noch als mit der Kritik der Echtheit steht es mit der Kritik der Entstehung der Bilder, auf die ich etwas näher eingehen muß. Rubens' Gemälde genau aufs Jahr zu bestimmen, wird bei manchen wohl nie gelingen; man muß sich oft begnügen, einen Zeitraum von drei bis fünf Jahren und selbst mehr dafür anzugeben, was auch deshalb schon gerechtfertigt ist, weil Rubens manche seiner Bilder lange stehen ließ, ehe er die letzte Hand anlegte.

Als das einzige noch vor Rubens' Reise nach Italien gemalte Gemälde bezeichnet Rosenberg nach der herkömmlichen Annahme die Verkündigung in den Wiener Hofmuseen (Nr. 1). Anordnung wie Typen, namentlich der Kinderengel, weisen das Bild meines Erachtens mit Sicherheit in den Anfang der Antwerpener Zeit und vielleicht nicht einmal in das erste Jahr.

Am buntesten und verwirrtesten flimmert das Bild von Rubens' Tätigkeit in Italien, obgleich wir jetzt durch die beglaubigten Bilder in Mantua, Grenoble, Madrid, Rom, Genua und so fort, deren Nachbildungen R. gibt, den sichersten Anhalt für die Zuschreibung anderer, nicht beglaubigter Bilder dieser Zeit besitzen. Fast alle Bestimmungen, die Rosenberg daraufhin trifft, scheinen mir irrtümlich. Die Vermählung der hl. Katharina (Nr. 2), die Rubens in Venedig oder gleich darnach in Mantua gemalt haben soll, zeigt fast das gleiche Kind wie die 1609/10 entstandene Anbetung der Könige in Madrid, gehört also in die ersten Jahre nach seiner Rückkehr. Die »Vier Philosophen« im Pal. Pitti (6) sind gewiß nicht in Italien, geschweige im Jahre 1602 entstanden, so wenig wie das Selbstbildnis der Uffizien (7); schon der Vergleich mit dem Selbstporträt in München und in der eben genannten Anbetung in Madrid, die ihn um acht bis zwölf Jahre jünger zeigen, beweist, daß diese Bilder fünfzehn bis zwanzig Jahre später entstanden sein müssen als Rosenberg meint. Der Jan Woverius (5) ist nur eine Kopie aus dem Bilde der »Vier Philosophen«. Der Triumph des Julius Cäsar in der National Gallery (8) hat ganz die blonde, blumige Färbung und die malerische Behandlung der unter Tizians Einfluß bei seinem zweiten Aufenthalt in Madrid ausgebildeten Kunst des Meisters; das Bild wird also in London entstanden sein, als die Kartons von Mantegna, nach denen es eine freie Nachdichtung ist, in den Besitz von König Karl gelangt waren. Mit dem Demokrit und Heraklit (16) zusammen hätte auch der »Archimedes« im Pradomuseum (411) genannt werden müssen, der gleichfalls 1603 und nicht 1636/37 entstanden ist. Dagegen ist das Altarblatt in der Akademie zu Madrid (17) erst in Antwerpen gemalt worden, etwa um 1615, wie Typen und Behandlung beweisen. Auch die beiden allegorischen Darstellungen von Tugend und Laster, jetzt in Dresden (18 und 19, Wiederholungen in München und Kassel), scheinen mir nicht schon um 1604 in Mantua, sondern etwa zehn Jahre später in Antwerpen auf Bestellung des Herzogs gemalt worden zu sein, etwa gleichzeitig mit dem hl. Laurentius der Pinakothek (206), der erst um 1620 gesetzt wird. Man vergleiche, ganz abgesehen von Typen und Technik, die gar nicht zur italienischen Zeit passen, die »Venus mit dem Spiegel« und die »Findung des Erichtonius« in der Liechtenstein-Galerie, worin die gleiche Figur wie hier auf der Krönung des Siegers rechts vorkommt. Die »Grazien« in den Uffizien (20) und die »Satyrn« der Münchener Pinakothek (20) gehören in dieselbe Zeit, um 1615. Auch der hl. Franz, der hl. Hieronymus und die Palatinlandschaft (Nr. 24 und 25), wie der »sterbende Seneca« (28) sind Arbeiten dieser Epoche und nicht der italienischen, während die farbenprächtige »Landschaft mit dem Regenbogen« (26) sogar ein ganz charakteristisches Werk der letzten Jahre des Meisters ist. Statt des schwachen »Jungen Genuesen« (29) von einem untergeordneten Vlamen hätten die zwei Spinolabildnisse in ganzer Figur, jetzt in Kingston Lacy, als charakteristische Arbeiten des Genueser Aufenthalts abgebildet werden sollen. Dagegen sind Bilder wie die »Grablegung« bei Liechtenstein (29), die »Beweinung« in Berlin (38), »Romulus und Remus« in der Galerie des Kapitols (31) und der »hl. Sebastian« in Berlin (32) gewiß nicht schon in Rom entstanden, sondern um 1614/18 in Antwerpen. Man vergleiche nur den in Rom gemalten, sehr bezeichnenden Sebastian der Doriagalerie in Rom, der leider nicht wiedergegeben ist. Daß die Liechtensteinsche »Grablegung« eine Kopie nach Caravaggios bekanntem Gemälde in Rom ist, beweist keineswegs, daß Rubens dieses Bild gerade in Rom gemalt haben

muß; er konnte es sehr wohl auch später nach Studien ausführen, die er dort gemalt hatte, denn die geistreiche breite Behandlung weist für dieses wie für das ähnliche kleine Berliner Bild der Beweinung mit Bestimmtheit auf die Zeit um 1615.

Gleich nach Rubens' Rückkehr in seine Vaterstadt hat er nach urkundlichen Nachrichten das große Altarbild der Anbetung der Könige (Madrid) gemalt. Mit den mächtigen Formen, den knubbeligen Konturen, den flackernden Lichtern in diesem Gemälde stimmen der »hl. Georg« des Pradomuseums (30), die »Susanna« in der Akademie zu Madrid (51), der »Tod des Argus« in Köln (42) und der »Prometheus« in Oldenburg (50, Studie desselben Modells wie in 42) so sehr überein, daß sie gleichzeitig, also um 1609/10, entstanden sein müssen.

Mit Recht hat Rosenberg ein bisher kaum bekanntes Werk, das Opfer Abrahams, im Besitz von Herrn Julius Unger in Kannstadt (47), aufgenommen und unter die Bilder dieser Zeit eingereiht; es könnte selbst noch im letzten Jahr in Rom entstanden sein. Wie er dagegen das Bildnis der Isabella Brant in der Berliner Galerie (43, von Rooses als Bildnis der Gattin bezweifelt und für eine Schwester derselben erklärt) nur ein Jahr später ansetzen kann, wo sie um zehn Jahre älter aussieht und die Malerei schon grundverschieden ist, erscheint schwer verständlich. In die Zeit bald nach Rubens' Rückkehr gehören dagegen die beiden großen Bildnisse des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin im Pradomuseum (168 f., nach Rosenberg um 1616/20), sowie ein noch altertümlicheres interessantes großes Familienbild der Karlsruher Galerie, das bisher ganz unberücksichtigt geblieben ist und auch von Rosenberg nicht erwähnt wird.

Für das erste Jahrzehnt seiner Tätigkeit in Antwerpen haben wir sehr guten Anhalt an den Urkunden über zahlreiche Altarbilder wie an der reichen Korrespondenz des Künstlers, gelegentlich auch an Daten auf den Bildern. Die Zeitfolge der Bilder gibt der Verfasser daher für diese Zeit wesentlich richtiger als für die Zeit des italienischen Aufenthalts an. Dennoch ist auch hier manches gefehlt. Ich will nicht darüber rechten, wenn nach meiner Empfindung Bilder wie die drei Kruzifixe (45 und 46) oder der »Sanherib«, der »Saulus« (83 f.) und die »Amazonenschlacht« (103) in München und andere um etwa vier oder fünf Jahre zu früh angesetzt sind; einige wesentlichere Irrtümer müssen aber namhaft gemacht werden. So gehört der »Arion« in der Sammlung Schloß zu Paris (55) mit dem »Orpheus« in Sanssouci (394) zusammen, der ganz richtig erst um 1635 angesetzt ist. Die »Auferweckung des Lazarus« in Berlin (264) ist eines der Bilder, die durch ihre tiefen bräunlichen Schatten und ihr starkes Helldunkel die Ausführung durch den jungen van Dyck verraten, also um 1618/20 entstanden sind. Dasselbe gilt meines Erachtens auch für »Simsons Gefangennehmung« und die »Ausgießung des hl. Geistes« in München (68 und 182), den »Christus am Kreuz« in der Antwerpener Galerie (1620), die Madonna in Kassel (227) und andere mehr. Die »Bekehrung des hl. Bavo« in der National Gallery (63) hat gewissermaßen Gegenstücke in den gleichfalls als ausgeführte Skizze behandelten »Wundern des hl. Franz de Paula« in Dresden (329, datiert »um 1630/32«), und in dem »Wunder des hl. Benoit« im Privatbesitz des Königs von Belgien, das leider nicht wiedergegeben ist. Während letzteres in der älteren Literatur der Zeit nach Rubens' zweiter Heirat gegeben wird, datiert Rosenberg das erstere in das Jahr 1612. Beide Bilder sind aber in der Komposition, wie in Typen und Behandlung aufs engste verwandt mit den Wundern des hl. Ignaz im Wiener Hofmuseum und in Genua (187—191), sind also wie diese um 1620 entstanden. Das skizzenhafte kleine Bild mit dem »hl. Christoph und dem Eremiten« in München (62), das Rosenberg mit den Rückseiten der Antwerpener Kreuzabnahme in Beziehung bringt, hat mir immer den Eindruck gemacht, als ob es erst in die dreißiger Jahre gehöre, ebenso wie die große Kreuzigung im Museum zu Toulouse (77), die ich leider nicht aus eigener Anschauung kenne. Das köstliche kleine Bild der Verstoßung der Hagar in der Eremitage (64), vom Verfasser um 1612 datiert, möchte ich nach der warmen, leuchtenden Färbung erst in das Jahr 1618 setzen. Etwas später noch die »Ehebrecherin« des Brüsseler Museums (65), in der Ausführung ein Schulbild, wohl von A. van Diepenbeeck. Zu der Hauptfigur dieses Bildes, wie zu der Magdalena in Wien, den Frauen am Grabe in der Galerie Czernin ebenda (204) und zu mehreren anderen Bildern hat Rubens das schöne Modell benutzt, von dem Baron Gustave Rothschild-Paris das pikante Bildnis besitzt (331); dieses ist, wie die Gemälde, für die es benutzt ist, schon um etwa zwölf Jahre früher entstanden, als es der Verfasser ansetzt. Die berühmte hl. Familie in der Antwerpener Galerie (68) ist gewiß erst in den zwanziger Jahren gemalt (66) ebenso wie die Landschaften »Sommer« und »Winter« in Windsor (85 und 86), während der »Regenbogen« der Eremitage (121, »um 1615/18«) sogar erst der letzten Periode des Künstlers angehört. Die Skizze des Martyriums der hl. Ursula in Brüssel (110) erinnert in Aufbau und Bewegung so sehr an die »Marter des hl. Lievin« und an die »Kreuztragung« ebenda (362 und 369), daß diese Komposition etwa gleichzeitig entstanden sein wird. Andere Bilder der mittleren Zeit scheinen mir vom Verfasser zu spät angesetzt zu sein; so unter anderen die herrliche »Wildschweinsjagd« in Dresden (214), die »Vier Weltteile« in Wien (218), die »Venus« in Brüssel und Dresden (260), der »Lazarus« in Berlin (264), der »Silen« der National Gallery (280), die hl. Familie bei W. Crocker (281) und eine Reihe von einfachen Porträts, die über den ganzen Band zerstreut sind (272, 301, 377, 375 und andere), während sie um 1615—1620 entstanden sein müssen. Dasselbe ist der Fall mit den Kopien nach Vorfahren des österreichischen Kaiserhauses (360 und 276), die — wie der »Paracelsus« (130) — schon um 1615 gemalt sind.

Die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts werden für Rubens namentlich durch die großen dekorativen

Folgen ausgefüllt und gekennzeichnet, die er für Maria von Medicis, Karl I. und andere teils selbst ausführte, teils zur Ausführung durch Schüler oder in Webereien entwarf. Sie sind uns nach der Zeit ihrer Entstehung genau gesichert. Unter den Altargemälden, Tafelbildern und Bildnissen, die Rosenberg der gleichen Zeit zuschreibt, sind wieder eine Reihe, die entschieden beanstandet werden müssen. Weshalb ist die hübsche kleine Dresdener Schulkopie (266) nach dem berühmten Parisurteil in der National Gallery (383) überhaupt aufgenommen und zehn Jahre früher datiert als das Original? Dasselbe sehen wir bei der »Fortuna« des Pradomuseums von 1636/37 (413), deren Skizze im Berliner Museum (270) um 1625 angesetzt ist. Von den Spinolaporträts befindet sich das beste, allein ganz eigenhändige Exemplar in der Galerie Nostiz zu Prag.

Die letzte Epoche von Rubens' Tätigkeit, die bedeutendste und zugleich umfangreichste, steht unter dem Einflusse der jungen Helene Fourment, mit der sich der Künstler Ende des Jahres 1630 vermählte. Die Mehrzahl der Bilder, die in den letzten zehn Jahren seines Lebens entstanden, ist in ihrer Datierung gesichert, teils durch die uns bekannten Aufträge von Philipp IV., Karl I. und anderen Fürsten, sowie von einzelnen Kirchen, teils durch die Rolle, welche seine Gattin und die Landschaft um das Schloß Steen, das er damals erwarb, darin spielen. Unter diese gesicherten Bilder haben sich in Rosenbergs Rubens-Werk aber doch eine Anzahl Gemälde eingeschlichen, die in dieser Zeit ganz fremdartig erscheinen. So ist die »Judith« der Braunschweiger Galerie (338) nach den blauen Halbschatten und roten und gelben Lichtern im Fleisch ein besonders charakteristisches Werk um 1615/20. »Thomyris und Cyrus« im Louvre (340) ist Gemälden wie das Urteil Salomos in Kopenhagen (176), der »Achill« im Pradomuseum (139) und anderen so verwandt, daß es in der gleichen Zeit, um 1620, entstanden sein muß. Die Skizze der »Psyche, zum Olymp getragen« in der Galerie Liechtenstein (366) hat den Charakter der Skizzen zur Luxembourg-Galerie und wird eher noch ein paar Jahre früher entstanden sein; der Künstler hat diese Komposition frei benutzt für ein ähnliches späteres Deckenbild: die Apotheose des Fürsten Wilhelm von Oranien (402). Gemälde wie die »Beweinung Christi« im Pradomuseum (391), die »Diana« in Kassel (336), die Thomyris des Louvre (340), die Skizze der Grablegung (452) und die hl. Familie im Kölner Museum (420) oder wie die Landschaft mit »Philemon und Baucis« im Wiener Hofmuseum (450) und die »Landschaft mit den Kühen« in der Münchener Pinakothek (426) gehören nicht zu den spätesten Werken von Rubens, sondern sind anfangs der zwanziger Jahre oder noch etwas früher entstanden. In der vielbewunderten Landschaft mit der Jagd des Meleagar, einer neueren Erwerbung des Brüsseler Museums (443), vermag ich die Hand von Rubens nicht zu erkennen; sie scheint mir eine freie Nachbildung nach dem bekannten Bilde mit dem gleichen Motiv in der Dresdener Galerie. Über verschiedene vom Verfasser dieser Epoche eingereihte Bilder habe ich schon oben mich ausgesprochen.

Diese ermüdende Aufzählung, die ich auf das Hauptsächlichste beschränkt habe, schien mir unerläßlich, selbst gegenüber einem Buche, das sich in erster Linie an das große Publikum wendet, weil es als bequemes Nachschlagewerk von vielen benutzt wird und dadurch Irrtümer sich gar zu leicht einwurzeln. Gerade solche Werke, die in jedermanns Hand kommen, sollten auf ganz kritischer Grundlage aufgebaut werden. Dies ist aber leider die Ausnahme; in unseren billigen Kunstbüchern und Kunstbüchlein, die den Markt überschwemmen und heute Anschauung und Wissen von Kunst beherrschen, kommen nur selten wirkliche Fachmänner zum Wort, und dann auch in der Regel nicht für die großen, gottbegnadeten Künstler, da sie die Redakteure solcher »Serien« für sich zu reservieren pflegen und in ihren banalen, unkritischen Monographien der Menge der Gebildeten nahe zu bringen wissen. Die »Klassiker der Kunst« sind ein ernsteres und bedeutungsvolleres Unternehmen, dem wir den besten Erfolg wünschen, das aber, gerade weil es das Oeuvre der Künstler gibt und diese nach der Zeit der Entstehung der Werke anordnet, nur auf kritischer Basis von Nutzen sein kann. Ich zweifle nicht, daß Dr. Adolf Rosenberg in dem vorliegenden Rubens-Werk besonders kritisch hat zu Werke gehen wollen, seine Kritik erscheint mir aber gar zu eigenartig.

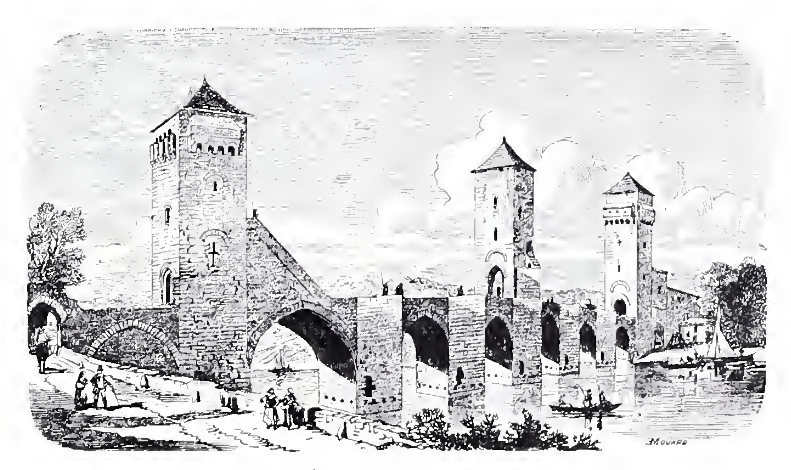
W. BODE.

ZU DER RADIERUNG

Wir haben die Freude, heute unsere Zeitschrift wieder mit einer Radierung von Karl Köpping schmücken zu können. Gelegentlich einer Durchsicht seiner Mappen fanden sich einige entzückende kleine Landschaften vor, die unsere besondere Aufmerksamkeit erregten. Der Künstler erzählte, daß es Arbeiten jüngerer Jahre seien, etwa 1877 entstanden, die er nie veröffentlicht habe. Die Blätter sind aber so schön, daß wir sie unbedingt ans Licht ziehen wollten. Hier ist wenigstens eines davon.

Der Schöpfer des Urbildes ist *Jan van Beers,* der etwas seltsame belgische Kolorist, dessen arg buntes großes Historienbild im Amsterdamer Museum bekannt ist. Er hatte Mitte der siebziger Jahre, angestachelt durch den Effekt einiger miniaturartig in der sonderbarsten Technik ausgeführter Landschaften des jungen Kerkhove, eine größere Zahl derartiger kleiner Bildchen geschaffen und regte Köpping an, sie zu radieren und als Serie herauszugeben. Dieser Herausgabe stellten sich aber gewisse Schwierigkeiten entgegen, so daß die Arbeit abgebrochen wurde, und die Platten vom Künstler beiseite gelegt wurden. Die Radierung zeigt, wie der damals noch nicht dreißigjährige Meister schon in seiner Kunst die Eigentümlichkeiten fremder Vorbilder zu erfassen wußte.

In bezug auf des Künstlers gegenwärtige Beschäftigung sei gleich mitgeteilt, daß er die jahrelange Arbeit an der Platte nach Rembrandts Susanna jetzt abgeschlossen hat und das Blatt demnächst im Berliner Galeriewerk erscheinen wird.



DIE BRÜCKE VALENTRÉ BEI CAHORS. VOR DER RESTAURATION
Zu dem Aufsatze »Ein Handbuch der bürgerlichen Baukunst in Frankreich«

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig









CONSTANTIN MEUNIER
ORIGINALHOLZSCHNITT VON PIERRE VIBERT IN PARIS

CONSTANTIN MEUNIER †

Von Henri Hymans in Brüssel

Meunier ist am 4. April in Brüssel gestorben. Seinen Sarg grüßten in Ehrerbietung offizielle Persönlichkeiten, Leuchten der Politik, der Wissenschaft, der Künste, der Literatur; Bürger, Männer des Volkes, Vertreter aller Parteien und aller Klassen, sie alle bewegten sich in langem Zuge vom Trauerhause zur Kirche, von der Kirche zum Friedhof und hoben so seine Leichenfeier weit über das übliche Maß empor. Die Beileidsbezeugungen des Auslandes, aus Deutschland wie aus Frankreich, wetteiferten es auszusprechen, wie der Verlust dieses großen Künstlers nicht nur sein Land, sondern die ganze Welt erschütterte. Auch seine Schöpfungen haben zur ganzen Welt gesprochen.

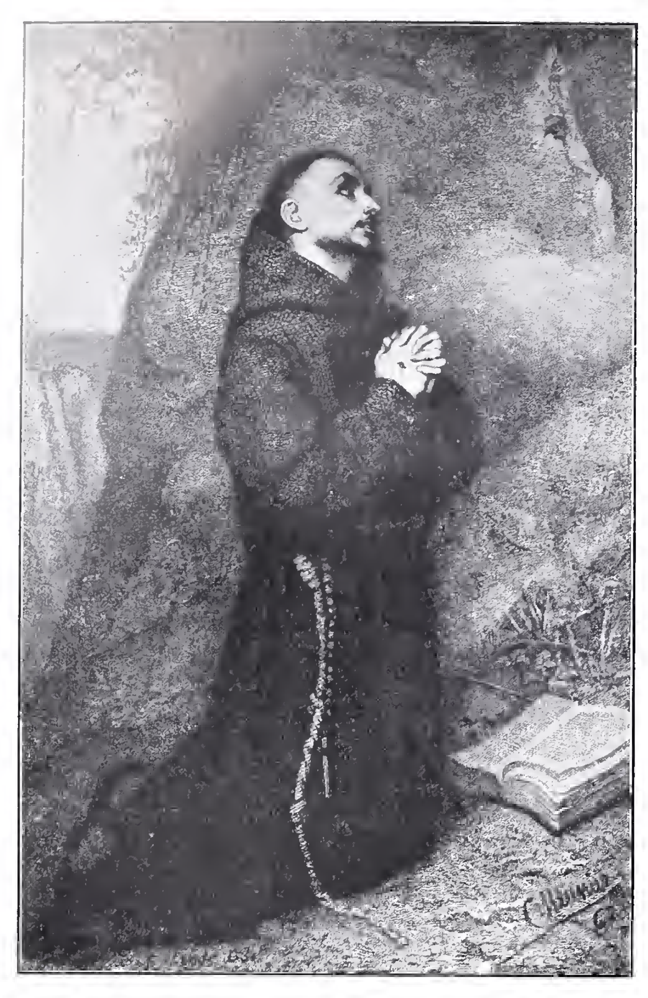
Wenn das Verschwinden eines großen Künstlers eine Trauer für die Menschheit ist, dann ganz besonders der Tod Meuniers. Seine durchaus moderne künstlerische Auffassung begnügte sich nicht damit, zeitgemäß zu sein, sie scheint sich mit prophetischer Ahnung mehr noch als an die Gegenwart an die Zukunft zu wenden. Dies hindert nicht, daß sie sich durch die Jahrhunderte in gerader Linie auf die größten Überlieferungen der Vergangenheit berufen kann.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist namentlich für die belgische Bildhauerei eine Zeit der Erneuerung gewesen, das Ideal wurde umgestaltet, eine neue und freie Anschauung von der Natur triumphiert mit unwiderstehlicher Gewalt über eine mit der engherzigsten Strenge vom hellenistischen Schönheitskanon gelenkten Ästhetik. Mit der Wucht ihrer Theorien erhob die Schulkunst den Anspruch, Werke des Phidias und Praxiteles zu wiederholen. Wie viele Bannflüche haben die Emanzipationsbestrebungen getroffen! Rude und David d'Angers waren ebenso wie in der Politik auch die Geächteten der Kunst. Die Geschichte wird staunen, daß Meunier, gestorben im 20. Jahrhundert, im Alter von 75 Jahren, dem Feldzug gegen die Routine fern geblieben, obwohl er doch zum Streiter berechtigter war als jeder andere. Das kommt daher, weil er bis zu seinem 50. Jahre fast nur ein Scheindasein ohne künstlerische Tat führte. Nicht, daß ihm die Berufung zu spät kam; Meunier war Künstler von seinen ersten Schritten ins Leben. Sein zehn Jahre älterer Bruder Jean Baptist, ein hervorragender Kupferstecher, lehrte ihn den Zeichenstift zu halten und meisterhaft zu führen. Für Meunier war dies der Ausgangspunkt für seine Zukunft. Die Bildhauer jener Zeit pflegten sich nur des Modellierholzes zu bedienen, nicht zu zeichnen.

Auf dem Felde der Bildhauerei ereignete sich die erste Waffentat des jungen Constantin. Da er gleichzeitig Schüler der Akademie von Brüssel und des Bildhauers Fraikin war, wurde er in den Stand gesetzt, eine Statue zur Ausstellung von 1851 zu schicken. Der Titel dieses Erstlingswerkes »Guirlande« ruft den Gedanken an einen graziösen Vorwurf wach. Der Lehrer Meuniers tat sich besonders in diesem Genre hervor. »Der gefesselte Amor«, sein bekanntestes Werk, läßt an Pradier denken.

Bis an die Dreißig bildhauerte Meunier. Unter





CONSTANTIN MEUNIER. DER HL. FRANZ (1862)

den Figuren, die den Fries der Aula des Akademiepalastes in Brüssel zieren, ist eine von ihm. Das Stück ist nicht besser und nicht schlechter als seine Umgebung; es ist aus seiner Epoche, das heißt nicht aus seiner Zeit.

Selbst die freiesten Geister glaubten damals nicht an die Möglichkeit einer neuen Entwickelung der Bildhauerei. Meunier war durch die Unterweisungen seines Bruders, der ein Schüler von Calamatta war, groß geworden in einem Kultus der Antike. In einem Alter, wo für den jungen Künstler der erste Schritt der Befreiung eine Ablehnung der Schule ist, zeichnete Meunier mit Leidenschaft an der Akademie zu Brüssel nach der Antike. Ihn ergriff dabei die Größe und der Stil. Übrigens schien es, daß unter seiner Hand der Bleistift ein gelehrigeres Instrument wäre, als das Modelholz, und niemand fand es seltsam, daß ihm seine Vorliebe der Malerei blieb.

Die belgische Schule machte in jenem Augenblicke eine Krisis durch. Die offizielle Kunstpflege lähmte die Tatkraft der Jüngeren und schmälerte das Feld, das sich ihnen eröffnet hatte. Der Kunstunterricht, der in den Händen des Staates vereinigt war, mußte diese, wenngleich sehr schüchternen Neuerungsversuche wie eine revolutionäre Tat ansehen. Die Prinzipien Davids herrschten ohne Ausnahme an der Akademie zu Brüssel, die von Navez, einem ehemaligen Schüler des Meisters, geleitet wurde. Um 1855 herum taten sich einige Überläufer der offiziellen Schulen zu einer freien Werkstatt zusammen. Diese neue Schule war, ohne eine Pflanzstätte berühmter Künstler zu werden, der Ausgangspunkt für eine fruchtbare Bewegung. Hier ertönte der Sammelruf für alle diejenigen, die für die Kunst eine neue Bestimmung und eine wahrhaft menschlichere Auffassung des Lebens erträumten. An dem Tage, wo Meunier es unternahm, seine Fähigkeiten in den Dienst der Malerei zu stellen, wurde er durch die Macht der Dinge in die junge Bewegung hineingerissen. Seine Kunst konnte nur diese Existenzberechtigung haben.

Der Maler überschattet in dieser Zeit den kommenden Bildhauer. Indessen jedoch muß man zur Kenntnis des Meisters eingehend Rechenschaft halten mit dem malerischen Abschnitt seiner Laufbahn, denn man muß sagen, die Eigenart Meuniers läßt sich in seinen gemalten Werken mit derselben Wucht aus, wie in seinem plastischen Oeuvre fühlen. Das »Martyrium des hl. Stephan« im Museum zu Gent ist eines der Hauptbilder der belgischen Schule. Es ist ein Werk von geradezu lapidarem Stile. Ferner muß man sich in dem Bildungsgang Meuniers über den Einfluß seines Lehrers de Groux Rechenschaft geben, der vielleicht der größte Meister war, den Belgien hervorgebracht hat, wie Muther sagt. Er war sechs Jahre älter als Meunier, ein ehemaliger Schüler von Navez und der Akademie von Düsseldorf und begann als Maler religiöser Vorwürfe. Einfach und zart, dem Mitleid tief zugänglich, war de Groux der erste Maler in Belgien, der sich in einer mehr menschlichen Kunst betätigte, der den Formelkram verwarf, den die Überlieferung allen denen aufzwängte, die den Wunsch hatten, dem realen Leben seine Vorwürfe abzufordern. Gleichfalls war er die Zielscheibe der leidenschaftlichsten Angriffe der offiziellen Kritik. Er malte das Volk, ohne sich zu seinem Diener zu machen, ohne weder seinen Sitten noch seinen Physiognomien zu schmeicheln. Da man sich aber an der Form stieß, so wurde er im Namen der großen Kunst angeklagt, die Natur zu parodieren und der Ästhetik des Häßlichen zu fröhnen. Und das in Belgien, nachdem die berühmtesten Kritiker Frankreichs, Theophil Gautier an der Spitze, ihn bei der Weltausstellung von 1855 als den ausgezeichnetsten der in Brüssel lebenden Maler gepriesen hatten!

Meunier verdankte ihm nicht alles, aber er verdankte ihm viel. Gemeinsam liebten sie die Alten und bekannten sie sich zum Kultus der Primitiven. Beide fanden Anregung in den sehr zahlreichen Kartons zu Kirchenfenstern, die Capronnier für die Hauptkirchen Europas ausführte!

Die ersten Gemälde Meuniers verrieten diesen zwiefachen Einfluß. Dem klösterlichen Leben, dem asketischen Typus gilt seine Vorliebe. Als Bildhauer reizt ihn mehr die Form, als der Effekt. Er liebt es, seine Gestalten im Profil darzustellen. Sein erstes Gemälde, »Die Krankenschwester« (1857), das in

Brüssel ausgestellt wurde, dann »Das Begräbnis eines Trappisten« (1860), »Die ewige Ruhe«, »Das Gebet« (1862), »Der hl. Franz von Assisi in Verzückung« (1862) sehen beinahe wie Flachreliefs aus. Mit dem »Hl. Franz« tritt der Meister in die Reihe der leidenschaftlichsten Interpreten dieses Vorwurfs, kommt er den Spaniern nahe, die er einige Jahre nachher in Madrid und Sevilla studieren sollte.

Meunier nahm einen längeren Aufenthalt in dem Kloster von la Trappe. Mönche, junge und alte, die den Pflug ziehen, die bei der Totenmesse singen und die Verstorbenen zu ihrer letzten Ruhe geleiten, alles das verdichtet sich bei ihm zu einer mehr als tief empfundenen und großartig wiedergegebenen Impression. Im ganzen waren die Erfolge des Gemäldes beträchtlich gewesen, auch an offizieller Anerkennung fehlte es nicht.

Da plötzlich ließ das Wetterleuchten des Genies die Flamme emporlodern, die die Welt erleuchten sollte. Die Weltausstellung von 1885 zu Antwerpen verkündete Meunier mit einem Male als Maler *und* Bildhauer. Vier Gemälde legten Zeugnis von seinem Genius ab: »Die Ausladung eines Schiffes im Hafen zu Antwerpen«, »Die Tabakfabrik zu Sevilla«, »Die Einfahrt in ein Bergwerk zu Liège« und »Der zerbrochene Schmelztiegel (Glashütte im Tale von St. Lambert)«. Von seinen plastischen Werken sah man: »Die Gipsfigur des Puddler« und »Das Pferd der Antwerpener Korporation«.

Der Eindruck dieser Werke, die zu den schönsten des Meisters gehören, überschritt aber nicht die Grenze eines Achtungserfolges. Im folgenden Jahre erschien die mächtige Figur des »Hammerschmieds«, die sich jetzt im Berliner Museum befindet. Ein maßgebender belgischer Kritiker fragte noch, ob dies hier der Stoff eines Bildhauers sei. Das belgische Publikum hatte viel zu verlernen, um sich zum Verständnis einer Kunst zu erheben, deren vornehme Einfachheit den »Mondains« nicht gefallen konnte. Der Schönheitssinn, den die Erziehung ausbildet, ordnet sich zahlreichen Forderungen unter, die Freigeister ungestraft nicht verletzen. Es hat Jahrhunderte bedurft, um einige Zierden der Menschheit auf den rechten Platz zu stellen. Velazquez, Rembrandt, Frans Hals sind glückliche Funde der Neuzeit.

Die Kunst Meuniers, die Frucht langen und schmerzlichen Reifens, ist ihrem Wesen nach synthetisch. Sie konnte nur die eines im Denken und in der Beobachtung der Natur gereiften Mannes sein, oder besser noch die eines Mannes, der zu vergessen weiß.

Meunier hat selbst mit der Aufrichtigkeit, die den Grund seines Charakters wie seiner Kunst ausmacht, Georg Treu erzählt, wie die Umwandlung sich bei ihm durch den Anblick der »tragischen und ungezähmten Schönheit« des Industriearbeiters vollzog.

Durch die Zeichnungen für Camille Lemonniers Buch über Belgien wurde er in das »schwarze Land« geführt. Da dringt er ein in die Hochöfen, die Schmieden, in die Metallwerke, die Glashütten und in die Bergwerke. Es war wie eine Danteske Vision der modernen Hölle, wo inmitten der Flammen und Ströme flüssigen Eisens sich nackt in der Fülle ihrer Kraft die durch die Phantasie des Poeten heraufbeschworenen Cyklopen bewegten. Plötzlich und unwiderstehlich stiegen in seinem Geiste diese antiken Gebilde auf, mit denen er sich in seiner Jugend als Schüler befaßt hatte. Das, was er erblickte, wurde ihm zur Vision, was andere nur in Träumen gesehen hätten, wurde für ihn die Wirklichkeit, die ein dichterisches Fühlen verklärte. So entstand diese unsterbliche Kunst. Aber noch zehn Jahre wartete Meunier auf seinen Ruhm, der schließlich vom Auslande, nicht von Belgien verkündet wurde. Man kann ihn von dem Tage an bestimmen, wo Bing es unternahm in den Salons de l'Art nouveau zu Paris die gesamten Werke Meuniers zu vereinigen. Hier war in einer neuen und eigenartigen Form trotz Millet, trotz Rodin das Gesicht der Menschheit in all ihrem Schrecken, all ihrer Größe heraufbeschworen. Das war Kunst wie die Werke der Alten. Eine Bronze Meuniers, die künstlich alt gemacht, könnte man für ein etruskisches Werk halten, wie man ohne Überraschung seinen Namen unter dem »Redner« in Florenz sehen würde.

Mehr noch als seine berühmten Genossen es tun, drückt Meunier in der äußeren Form die Seele des dargestellten Individuums aus. Das ist keineswegs das bloße Modell, es ist ein *Jemand*, man errät ihn. Meuniers Kraft ist bewußt; die Arbeit, welche er vollbringt, ist von einer höheren Gewalt geleitet und berechnet, notwendig und unerbittlich. Er weiß es und ergibt sich darin. Hier liegt die tragische Seite



MEUNIER. DER VERLORENE SOHN



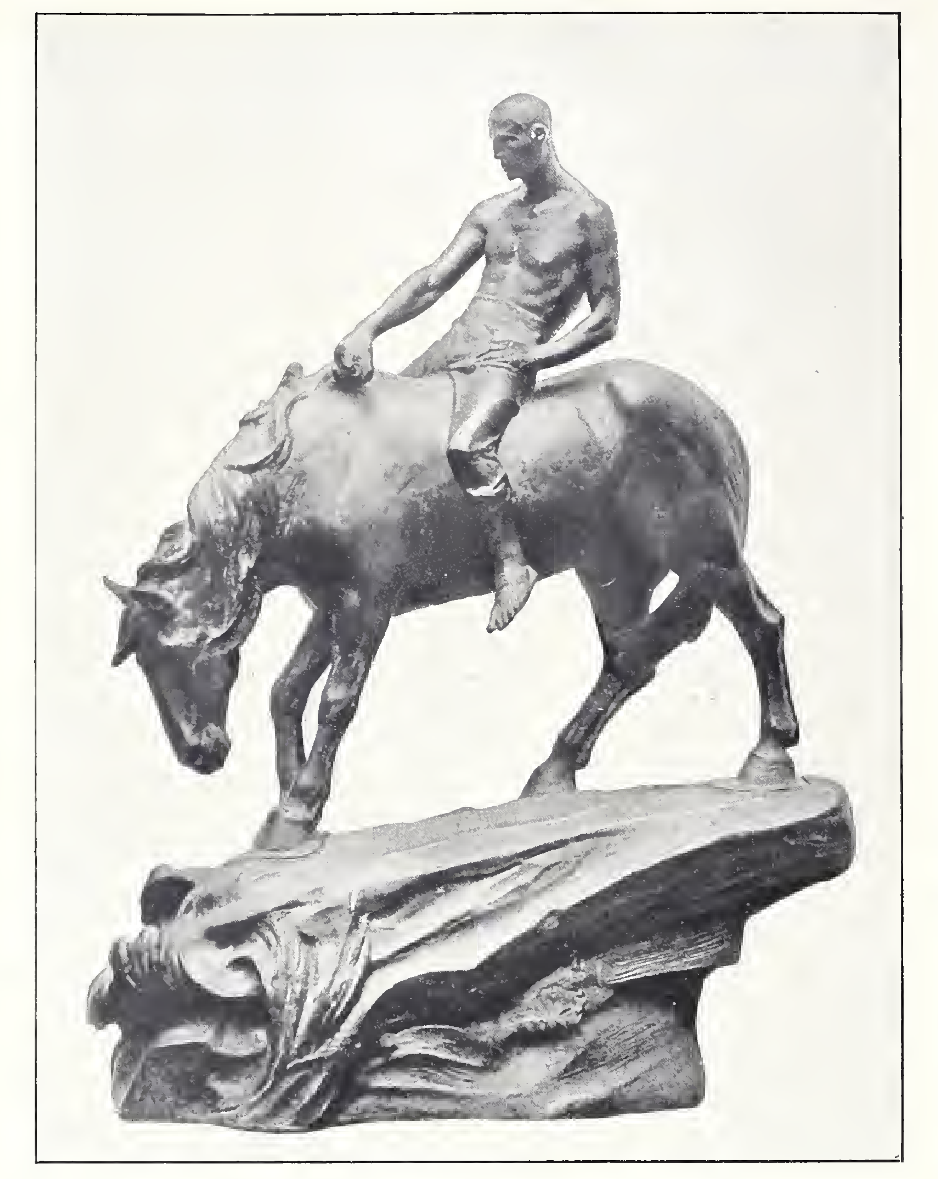
CONSTANTIN MEUNIER DER PFLÜGER



CONSTANTIN MEUNIER DER LASTTRÄGER



CONSTANTIN MEUNIER. STUDIE



CONSTANTIN MEUNIER. AN DER TRÄNKE

des Werkes. Er appelliert keineswegs an unser Mitleid, er appelliert an unser Nachdenken mit einer Beredsamkeit, die um so größer ist, als die Form vollendeter wird. Meunier dramatisiert nicht: Er erzählt und tut dies mit einem Akzent instinktiver Größe. Ich sagte, daß er durchaus nicht an unser Mitleid appelliere, ich hörte von ihm, dies sei keineswegs der Zweck seiner Kunst. Sicherlich gibt es in der modernen Bildhauerei kein Werk, das so erschüttert wie »le Grisou« (das Grubengas). Wie eine neue »Mater dolorosa« betrachtet die Mutter des Opfers bei der Katastrophe die leblosen Überreste des Sohnes, der zu ihren Füßen liegt. Unwillkürlich denkt man an jene Erzeugnisse der kastilianischen Plastik, die die Szenen der Passion in einer Sprache schildert, deren Ausdruck an Wahnsinn grenzt. Meunier ist keineswegs so weit gegangen. Er hat gesehen, er hat gefühlt. Die Betrachtung seines Werkes erregt mehr innerlich. Man glaubt den gebeugten Körper der armen Mutter durch das Schluchzen erschüttert zu sehen. Niemals, ohne Zweifel, ging die Skulptur so weit im Pathetischen. Nur einen Blick auf das Werk und man erkennt den ganzen Künstler; man begreift ihn. Und wie sein Mitleid nur weicht, wo der Schmerz weicht, so gibt er in seiner prächtigen und besonders berühmten Figur das alte Minenpferd wieder, ein gewissermaßen entartetes Geschöpf, das nur im Dunklen arbeitet, wo es immer leben wird, bis der Tod seinem Leiden ein Ziel setzt. In dem Mitempfinden seines Herzens liegt die Hauptquelle für die Kunst des Meisters.



CONSTANTIN MEUNIER. STUDIE

Verdankt Meunier Frankreich seinen ersten künstlerischen Ruf, so schuldet er Deutschland die Verbreitung seines Ruhmes, Dresden ist Paris gefolgt. Georg Treu und Robert Diez führten die Vorbereitungen zur Skulptur-Ausstellung von 1897 nach Belgien. Mir war es vergönnt, sie mit Meunier in Berührung zu bringen. Treu fühlte sich im Anblick dieser vornehm einfachen Kunst, die ihn gefangen nahm, tief ergriffen. Und der kenntnisreiche Archäologe, der gelehrte Historiograph der griechischen Plastik, glaubte in dieser Form des Ausdruckes, der gleichzeitig so modern und so tief klassisch war, eine Rückkehr der hellenischen Kunst zu erleben. Zuerst machte er im »Pan« (Oktober 1897), dann in dem reizenden Bande »Constantin Meunier« (Dresden, E. Richter, 1898) Deutschland mit dem großen belgischen Bildhauer bekannt. Die Dresdener Ausstellung wurde für Meunier ein wahrer Triumph. Seit damals ist ein ganzer Saal im Albertinum seiner Kunst gewidmet. So war Meunier schon bei Lebzeiten unsterblich. Auf einigen Seiten, die von seiner Bescheidenheit zeugen, hat er seine Laufbahn gezeichnet. Man findet sie im Anhang des Werkes von Professor Treu. Er sagt dort mit Recht, daß es zwei Leben in seinem Leben gab. Die Zeit, so schließt er, ist kurz.

Die Jahre, die bis zu seinem Tode verrinnen sollten, konnten zweifellos keine Steigerung seines Ruhmes mehr bringen. Ich habe, so schrieb er, an Treu die höchste Genugtuung meiner Eigenliebe erreicht. Hatte Meunier auch bereits sein Genie in ganzem vollem Maße bestätigt, so sind aber doch zu seinem schon so reichen Werke noch andere hervorragende Schöpfungen hinzugekommen. Eine Gesamtausstellung seiner Werke zu Brüssel im November 1902 war ein Ereignis. Der Meister hatte hier in 120 Stücken die Werke aus seiner Entwickelungsperiode: Gemälde, Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle vereinigt. Von der Plastik sah man Statuen, Büsten



CONSTANTIN MEUNIER — STUDIE ZU DEM BILDE »GRUBENGAS«





Gravé et Imprimé par l'Atelier d'Art

D'après C. Meunier

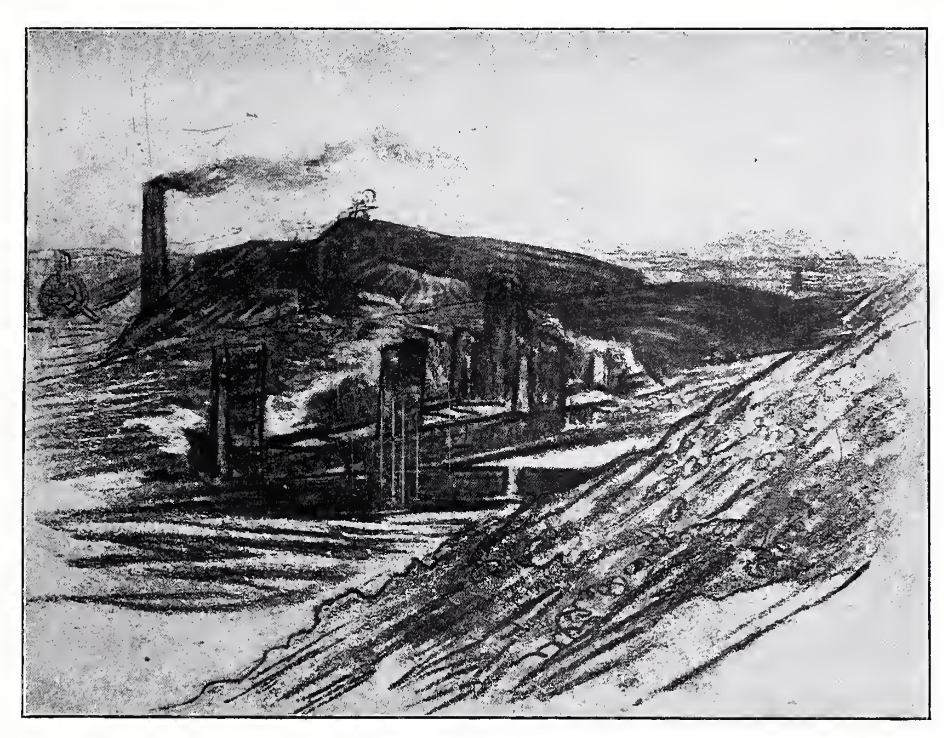
Le Coup de Collier (Verrerie)

STUDIE VON CONSTANTIN MEUNIER

und Hochreliefs. Aus dieser deutlichen Probe ging Meunier — wenn auch nicht noch größer für die Künstler, denn das hatte er nicht mehr nötig — aber geweiht für die Menge hervor, die sich stets an fertige Berühmtheiten hält. In der Mitte des Saales erhob sich die wundervolle Statue des »Sämanns«, deren Bestimmung es sein sollte, jenes Denkmal zur Verherrlichung der Arbeit zu krönen, das der Künstler erträumt und das allein der Tod seines Urhebers unvollendet gelassen hat.

Alle Welt kennt heute die wundervollen Flachreliefs, die für den Sockel dieses Werkes geschaffen wurden. Allein wie am Denkmal Julius II. von Michelangelo, das zu gewaltig war, um in einem Menschenleben verwirklicht zu werden, so gab auch schließlich hier nur der Plan seinem Urheber recht. Die höchste Verherrlichung der Arbeit waren die Werke Meuniers, die hier den weiten Saal des Künstlerklubs füllten. Hier war alles ein Leben voll Arbeit, voll Leiden, voll Vorurteil, das mit einem glänzenden Triumphe endigte, und in der Mitte von dem allen, bescheiden und einfach, und wie überrascht sich hier zu sehen, stand der wahre, der eigentliche Sämann, der Urheber dieser reichen Ernte. Armer Mann, die Klinge hat die Scheide verbraucht. Man hatte ihn, der durch die rauhe, mühevolle plastische Arbeit entstellt, dessen Gesichtsfarbe fahl, dessen Rücken gebeugt, dessen Auge matt war, den zweiten Michelangelo genannt. Schon seit einigen Jahren arbeitete er nur sitzend. Ein kleines Modell zu einem Denkmal der Arbeit war während einiger Tage auf dieser Ausstellung zu sehen. Es zeigte klar, daß für den Künstler keine Hoffnung mehr existieren konnte, über seinen ersten Gedanken, der im übrigen schwer definierbar war, hinauszugehen. Es handelte sich um einen einfachen Pylon, um den herum sich die Figuren gruppierten und die der »Sämann« bekrönte.

Der belgische Staat faßte damals den Plan, das gesamte plastische Material des erträumten Monumentes zu vereinigen, um daraus mit den übrigen künstlerischen Schätzen, die er vom Meister besaß, einen Meunier-Saal in dem Museum zu füllen, das Brüssel auf dem Mont des arts einrichten wird. Meunier hat nur zwei Monumente hinterlassen, eine Bronze, die im Park von Löwen einem Missionar errichtet war, der als Opfer seiner Hingebung bei der Pflege von Leprakranken starb; diese Schöpfung schönsten Stiles, die zu wenig bekannt ist, ruft die Erinnerung an die Zeit wach, die man die mönchische in der Laufbahn des Künstlers nennen könnte. Als Meunier dieses Werk schuf, leuchtete über ihm erst die Morgenröte seines Ruhmes. Die andere Figur, die einen öffentlichen Platz schmückt, »die Tränke«, ist eine der reifsten Schöpfungen aus der Zeit seiner Blüte. Ein Arbeitspferd, das ein junger robuster Mann reitet, der nackt bis zum Gürtel ist, neigt sich zu einem fließenden Wasser herab, um zu trinken. Diese schöne Brunnengruppe ziert einen Platz im Nordwesten von Brüssel.



CONSTANTIN MEUNIER. STUDIE

Unzweifelhaft hatte Meunier seine Gründe, um als Professor an der Akademie in Löwen mit Traurigkeit an die Jahre des Exils zurückzudenken, die er in dieser brabanter Stadt verbrachte. Dort war es, wo er im Jahre 1894 in der vollen Reife des Talentes

als Maler und Zeichner seinen Sohn Karl verlor. Das war für den armen Vater ein unersetzlicher Verlust. Jedoch muß man sagen, er erfuhr in diesem Provinzzentrum den wohltätigen Einfluß jener für das künstlerische Schaffen so unentbehrlichen Ruhe.

In dieser ruhigen Zurückgezogenheit, fern von allem Lärm, wurden die schönsten seiner plastischen Werke geschaffen, »der ruhende Puddler«, der »Hammerschmied« und sogar das »Grubengas«.

Löwen gab ihm übrigens Gelegenheit zu bedeutenden Arbeiten, denn er schmückte hier die Kirche des hl. Joseph mit Fresken, dieselbe, in der am 22. März 1894 die trauernden Freunde des Meisters der Leiche seines Sohnes folgten.

Meunier hatte beinahe sein 75. Lebensjahr erreicht. Allen, die ihn gekannt haben, scheint es, daß das Schicksal ihn durch ein längeres Leben für die erste Periode seines Daseins hätte entschädigen müssen. Und bei mir mischt sich mit dem Gefühl so tiefer, allgemeiner Trauer, die sein Verlust verursacht hat, die Bitterkeit, ihn so wenig gesehen zu haben, um von der Frucht seiner Arbeit zu genießen, die zugleich so vornehm und so uneigennützig war, wie sie uns seine Werke zeigt.



CONSTANTIN MEUNIER. FABRIKARBEITER

Über Constantin Meunier und sein Werk ist vor Jahresfrist im Verlage von H. Floury in Paris ein außerordentlich schönes Buch von Camille Lemonnier erschienen. Diesem sind die meisten Abbildungen unseres Aufsatzes entnommen.



GABRIEL METSU. SCHLAFENDER JÄGER

DAS WALLACE-MUSEUM IN LONDON

(Siehe auch Zeitschrift, N. F. XIII, Heft 12)

EINER der besten Kenner der holländischen Malerschulen hat einmal treffend gesagt, daß alle englischen Privatsammlungen zusammengenommen an Perlen ersten Ranges von der Hand niederländischer Meister nicht so viel enthalten, wie die Wallace-Sammlung allein in sich faßt. Nur die Londoner Nationalgalerie kann in dieser Beziehung ihr als ebenbürtig an die Seite treten. Wenn man nun bedenkt, daß jetzt die eine wie die andere Gemäldesammlung Eigentum der Nation sind, so wird man sagen dürfen, daß für die Direktion kein Anlaß mehr vorhanden ist, vom Parlament hohe Summen sich bewilligen zu lassen zur Anschaffung von irgendwelchen Meisterwerken der Landschaftsmalerei eines Hobbema, eines Jakob von Ruysdael, eines Wynants oder eines Albert Cuyp. Von letzterem besitzt die Wallace-Sammlung elf, die Nationalgalerie zehn Werke, von Hobbema sind sieben Werke in der Nationalgalerie, fünf in der Wallace-Sammlung. Wer diese anspruchslosen sonnigen Waldszenerien gesehen hat, wird den Eindruck nicht leicht vergessen können. Die Wertschätzung Hobbemas bei den Engländern hat vielleicht unter anderen auch einen zufälligen Grund. Die Motive seiner Landschaften, die hohen, weit auseinander stehenden Bäume mit dem Wiesengrund darunter, welche in seinen Bildern immer wiederkehren, sind auch charakteristisch für die Landschaft Südenglands. Bei keinem anderen holländischen Landschaftsmaler besteht diese intime Beziehung.

Die unübertroffene Kunst des Willem van de Velde in der Darstellung der unbewegten See mit dem meilenweit sich ausdehnenden Wasserspiegel, den mit der Gewissenhaftigkeit eines Fachmannes präzis gezeichneten großen und kleinen Schiffen, und der warmen dunstigen Luft, — wir finden sie hier in einer stattlichen Reihe von Bildern, welche zu seinen besten gehören: acht in der Wallace-Sammlung, nicht weniger als vierzehn in der Nationalgalerie. Unter den holländischen Kleinmeistern ist in der Wallace-Sammlung Terborch nicht so gut wie Metsu vertreten. Unter den fünf Werken des letzteren ist es schwer zu entscheiden, welches das vollendetste sei. Das berühmteste davon ist wohl der schlafende Jäger aus der Sammlung des Kardinals Fesch, auf der es der Marquis von Hertford für 13850 Scudi (etwa 55400 Mark) erwarb, und als Tags darauf König Ludwig I. von Bayern, dem dieses Bild auf der Auktion entgangen war, einen Kammerherrn zu dem noblen Lord mit der Anfrage schickte, ob und zu welchem Preis er noch das Bild für seine Münchner

Galerie erwerben könne, lautete die unhöfliche Antwort, der Lord sei noch nicht so arm, daß er an den Wiederverkauf seiner Bilder dächte[1]).

Die außerordentlich feine Stimmung der Farbe mit den zart abgestuften roten Tönen in der Gewandung ist verbunden mit einer meisterhaften Bestimmtheit der Zeichnung und einer gleich hochstehenden Charakterisierung des Psychologischen. Metsu geht hier nicht an die Grenze seines Kunstvermögens, wie in der dramatischen Komposition der beim Schreiben eines verfänglichen Briefes von ihrem Gemahl überraschten Dame, ein Bild, welches in seinen rein malerischen Qualitäten jenem kaum nachsteht. Wir übergehen die zahlreichen, in ihrer Art nicht minder vollendeten, aber dem Geschmack des Tages weniger zusagenden Bilder eines Mieris, eines Dujardin und eines Berchem. Nicht wenig seltene, und doch sehr tüchtige Maler zweiten Ranges, wie Bourße mit seinem Bilde einer kochenden Frau, findet man inmitten jener berühmten Meister. Da die Aufstellung der Werke holländischer Maler keine systematische ist — man hat sie verteilt unter die Spanier, Franzosen und Italiener, und nur in zwei Räumen sind sie, von diesen getrennt, nur mit ihren Brüdern, den Flämen gemischt —, so bemerkt man auch kaum, daß eine Richtung der holländischen Malerei hier wenig oder gar nicht vertreten ist, was nicht ohne Absicht geschehen sein kann. Von Brouwer ist hier ein einziges, ein unbedeutendes Bild zu finden, Dusard fehlt ganz, und von Adrian von Ostade begegnet man nur zwei, nicht gerade hervorragenden Werken: es fehlen also gerade die Hauptvertreter der plumpen und wüsten Bauernfreuden. Nur mit Teniers ist eine Ausnahme gemacht, aber auch nur scheinbar: unter den neun Bildern von seiner Hand ist die größere Hälfte nach berühmten Mustern italienischer Meister, nur zwei Bilder schildern Bauernleben in seiner bekannten, mehr zahmen, aber immer geistreichen Manier, welche sich mit dem französischen Geschmacke am nächsten berührt. Mit besonderer Sorgfalt scheinen die Bilder von Wouwerman ausgewählt zu sein, neben Terborch wohl der einzige holländische Figurenmaler, der einem rigorosen aristokratischen Geschmack völlig Genüge leistet. Die sieben Bilder von seiner Hand sind — seltenerweise — unter sich so verschieden, daß sie ein vollständigeres Bild von seiner Vielseitigkeit geben, als die Wouwermans in anderen berühmten Sammlungen, welche, wie z. B. Dresden, eine größere Anzahl von seinen Werken enthalten.

Nur ein einziger Frans Hals! aber ein Bild von solcher Bedeutung, daß es jedem anderen Kunstwerke irgend einer Zeit oder Schule an die Seite gestellt werden kann, und keinen auch noch so einseitigen Geschmack unbefriedigt lassen wird. Es ist das die lebensgroße Halbfigur eines holländischen Offiziers in schmucker Tracht, ein jugendlicher Geck, voll Witz, aber harmlos, eine kerngesunde Natur mit einem Blick, der mehr sagt als die lächelnd zuckenden, dabei festgeschlossenen Lippen. Irre ich nicht, so ist es dieses Bild gewesen, welches Frans Hals im vorigen Jahrhundert berühmt gemacht hat. Auf ein einziges Gebot hin war dem Marquis das Bild

1) Ich würde die Geschichte kaum für glaubhaft halten, wenn Sir R. Wallace sie mir nicht selbst erzählt hätte.



P. P. RUBENS. REGENBOGENLANDSCHAFT

auf einer Pariser Auktion im Jahre 1865 zugeschlagen worden, auf das Gebot von 51000 Franken, und es war kein Geheimnis, daß der frühere Besitzer es von dem Kenner Nieuwenhuis für nur zweitausend Franken erworben hatte!

Es ist unmöglich, auf gedrängtem Raum die Bedeutung der Rembrandt-Bilder auch nur anzudeuten. Es sind deren elf. Etwa ebensoviele hatte also der Marquis zusammengebracht, als zu seinen Lebzeiten ganz Holland in öffentlichen und Privatsammlungen besaß. Einen geradezu monumentalen Charakter besitzt die große Komposition des vor seinen Herrn vorgeführten Schalksknechtes[1]), ein Werk von ebenso packender malerischer Wirkung, wie von tiefem psychologischen Gehalt. Die daneben hängenden religiösen Bilder eines Rubens, so berühmt sie auch sein mögen, erscheinen dagegen als ebenso seichte wie geschmacklose Bravourstücke. Doch wird niemand die große Regenbogenlandschaft von Rubens näher betrachtet haben, ohne von dem gigantischen Wesen dieser genialen Schöpfung einen Hauch verspürt zu haben.



CIMA. DIE HL. KATHARINA VON ALEXANDRIEN

Wenn man es die Aufgabe der Direktionen von Gemäldesammlungen nennen will, aus allen Schulen repräsentative Werke zu sammeln, wie das ja bei den meisten größeren staatlichen Sammlungen der Fall ist, so ist nicht zu leugnen, daß der französischen Malerschule die Existenzberechtigung in den maßgebenden englischen Kreisen bisher geradezu versagt war. Als französische Schule hat man da bisher nur Claude le Lorrain und die Poussin geachtet gehabt, also italianisierte Franzosen. Ein paar vereinzelte unbedeutende Bildchen von Boucher und Lancret, von Greuze und Chardin haben zwar in den weiten Räumen am Trafalgar Square Aufnahme gefunden, sie hatten sich dahin als Geschenke oder Vermächtnisse verloren, aber man lese nur in dem offiziellen Katalog auch der neuesten Auflage die in der Form einer Biographie oder Charakteristik denselben angehängte, von moralischer Indignation überfließende Warnungstafel! Selbst von Watteau, der übrigens da gar nicht einmal vertreten ist, heißt es dort, er sei der Maler frivoler Sujets. Mit dem Geschenk der Wallace-Sammlung ist mit einem Mal die englische Nation in den Besitz von so zahlreichen Meisterwerken der französischen Schule der zwei letzten Jahrhunderte gelangt, wie sie nicht einmal das Louvre- und das Luxembourgmuseum aufzuweisen haben, — natürlich mit Ausschluß der letzten fünfzig Jahre, deren Hauptrepräsentanten in der Wallace-Sammlung fehlen. Die englische Nationalgalerie hat auf diese Weise eine Ergänzung ihrer empfindlichsten Lücke erhalten, wie sie auch fanatische Parteigänger des französischen Geschmackes in England, mit den Rothschilds als Bannerträger, besser sich nicht hätten wünschen können.

Man kann zwar auch der Wallace-Sammlung französischer Gemälde den Vorwurf der Einseitigkeit machen, aber es ist die Einseitigkeit des guten Geschmackes: Wer für Watteau und seinen Anhang, für Boucher und Greuze Partei nimmt, der wird für die strengen Prediger der politischen Tugenden, wie sie die Revolution gezeitigt hat, einen Jacques Louis David, einen Guérin oder Girodet, nichts übrig haben. Auch Ingres fehlt; überhaupt der Klassizismus. Schon in der Zusammenstellung der französischen Schule des 17. Jahrhunderts ist eine ähnliche Tendenz maßgebend gewesen. Claude ist nur mit zwei, die beiden Poussin sind nur mit je einem Bilde hier vertreten. Aber die großen Porträtmaler der Zeit Ludwigs XIV., Philippe de Champaigne, Largillière, auch Rigaud, findet man hier in ihren besten Leistungen. Wie hoch stehen diese über den gleichzeitigen Porträtisten Englands, Kneller und Lely — jener bekanntlich aus Lübeck und dieser aus Soest — welche ein halbes Jahrhundert hindurch mit ihrer schwächlichen Manier die englische Kunst monopolisiert haben, und jetzt noch in allen englischen Sammlungen anzutreffen sind, — nur hier nicht.

Die hier zahlreicher als selbst in französischen Galerien vertretenen Werke Bouchers, zweiundzwanzig meist große Bilder, schildern, wie gewöhnlich, das mythologische Götterleben oder Schäferidyllen. Die Oberflächlichkeit seiner Kunst ist ja mit Händen zu greifen, aber niemand kann die Wirkung dieser zahlreichen Bilder hier störend nennen. Man vergesse nur nicht, daß Boucher der Direktor der Gobelinfabrik war. Hier in der Zusammenstellung mit großen Prachtstücken von altem Sèvres-Porzellan, mit ele-

1) Vergleiche die Abbildung in dem ersten Teil; ebenda auch das Porträt von Rembrandts Sohn Titus.



THOMAS GAINSBOROUGH

MRS. ROBINSON (PERDITA)

ganten Möbeln aus polierten hellen Hölzern mit zierlichen vergoldeten Bronzebeschlägen, inmitten der Sofas und Armstühle mit blassen Brokatpolstern, möchte man sie schwerlich missen. Wir haben zwei seiner Bilder eingangs beschrieben, und das wird genügen. Natürlich neben Watteau sinken Bouchers Bilder fast zur Bedeutungslosigkeit herab. Und Watteau, seine kleinen bescheidenen Bilder nicht ausgenommen, stellt alles in den Schatten, zumal inmitten seiner Zeitgenossen und Rivalen. Hier findet man Watteaus in allen Größen. Die beiden umfangreichsten darunter sind gerade Hauptwerke, ein Beweis, daß die Ausführung großer Kompositionen diesen Maler der Intimität nicht in Verlegenheit gesetzt hat. Wer mit der venezianischen Malerei des Cinquecento vertraut ist, wird fast in allen seinen Bildern den Einfluß des Paolo Veronese entdecken können, im Ton der Farben, in den landschaftlichen Hintergründen, selbst in Typen, besonders der hellblonden Damen, aber bei alledem ist und bleibt er ein durchaus originales Genie. Er ist der Begründer der modernen französischen Malerei. Keiner *vor* ihm ist ein echter Interpret französischen Wesens gewesen. Es wird gewöhnlich behauptet, sein Hauptverdienst bestehe darin, daß er die »fêtes galantes« erfunden habe. Aber damit ist wenig gesagt. Giorgiones Bild im Louvre und viele Kompositionen des Bonifazio Veronese bieten im wesentlichen schon dasselbe. Das Neue bei Watteau ist das ultra-verfeinerte Wesen, die vornehme Eleganz in Gebärde und Kleidung, dabei immer jene Mäßigung und Reserve, welche das Kennzeichen der vornehmen Welt ist. Damen und Herren sitzen unter hohen Bäumen in Gruppen zu drei oder vier — es sind keine Tête-à-têtes — und besprechen wahrscheinlich nicht tiefe Probleme, sondern sehr oberflächliche Dinge, aber mit Witz und Geist. Warum das galante Feste heißen soll, kann ich nicht sehen. Doch nicht deshalb, weil hier und da einer seine Guitarre stimmt, oder auf einer Flöte bläst? Wohl jede vornehme Weltdame unserer Zeit würde sich ja gern in solch eine Rolle versetzt sehen, wie sie Watteau geschildert hat. Vornehme Frauen sind die Sonne an seinem Firmament, um die sich alles gruppiert. Kein Wunder, daß man ein ähnliches Gebahren in den Gruppen kleiner Mädchen entdeckt, welche auch schon damenhaft gekleidet ihre harmlose Tändelei für sich haben.

Warum aber, so frage ich erstaunt, hat man das Werk dieses hohen, edlen und wahrhaft poetischen Malers, jenes größten französischen Künstlers, in eine solche erbärmliche, gemeine und oft schmutzige Gesellschaft gebracht, wie das in der Wallace-Sammlung der Fall ist. Wo ein Watteau glänzt, hängt auch gleich ein Pater daneben! In den Büchern über Kunst findet man zwar Pater immer mit Watteau verglichen, aber die Ähnlichkeit geht nicht viel weiter, als die zwischen Affe und Mensch. Pater, so heißt es, war Watteaus Schüler, aber wegen Watteaus reizbarem und ungeduldigem Wesen konnte es Pater bei ihm nicht lange aushalten. So belehrt uns auch der mit großem Fleiß und viel Gelehrsamkeit bearbeitete neue Katalog der Wallace-Sammlung. Ich wage hier zur Ehre Watteaus die Vermutung auszusprechen, daß für den armen Watteau die Travestien seiner eigenen Muse, wie sie dieser sein um zehn Jahre jüngerer Landsmann gleichsam aus den Ärmeln schüttelte, eine Zumutung waren, die ihm auf die Nerven fiel; — ein Kunsthistoriker aber sollte ihm das zu allerletzt übelnehmen.

Man hätte wohl besser getan, wenn man die vierzehn Bilder von Pater, mit solchen von Greuze — es sind deren nicht weniger als einundzwanzig da —, dazu mehrere geistesverwandte Fragonards, in einem besonderen Saal vereinigt hätte. In Hertfort House war zu den Zeiten des Sir Richard Wallace ein ähnliches Arrangement, und man täte gut, darauf wieder zurückzukommen.

Die Bilder französischer Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben eine große kunstgeschichtliche Bedeutung, auch für Deutschland, besonders die Hauptmeister jener Zeit, wie Delaroche, Delacroix, Decamps und andere. Piloty und viele seiner Zeitgenossen haben sich an solchen Vorbildern selbst gebildet. Hier sind die Originale solcher einst weltberühmter Bilder, wie Kardinal Mazarin auf dem Sterbebette, das Staatsschiff des Kardinals Richelieu auf dem Rhonefluß, Paolo und Francesca von Ary Scheffer, Kompositionen, welche als Kunstdruckblätter noch heute in vielen Häusern den Zimmerschmuck bilden. So auch die Bilder des Brigantenmalers Robert, dessen Modelle noch heute auf der spanischen Treppe in Rom den Fremden ihre Soldi abnehmen.

Der Glanzpunkt der französischen Sammlung des 19. Jahrhunderts ist die Gruppe der Bilder von Meissonier. Ihre Zahl ist überraschend groß. Wohl nirgends findet man so viele Werke von ihm, wie hier. Auch sein Lehrer Cogniet, der auch Bonnats Lehrer war, ist in ein paar interessanten klassizistischen Werken vertreten. Cogniet ist 1794 geboren, Meissonier 1815, und 1891 gestorben. In ihm, der seinen Stil eigentlich nie verändert hat, ist die französische Kunst bis auf unsere Tage herabgeführt, und das gilt im vollen Sinne des Wortes; Meissonier wird immer modern sein. Nicht Horace Vernet, sondern Meissonier hat die adäquate künstlerische Auffassung der Person Napoleons I. für alle Zeiten festgesetzt. Napoleon und sein Generalstab ist ein Bild von nur kleinem Format, gemalt wie ein Gerard Dou oder ein Mieris, aber mit dem Esprit des Franzosen; — der Heros der Geschichte, nicht der brütende Misanthrop, als den ihn moderne englische Maler, wie Orchardson, in ihren viel reproduzierten Bildern populär machen möchten.

Von den französischen Landschaftsmalern der Schule von Barbizon ist vor allen Rousseau zu nennen mit einer duftigen Landschaft, den Wald von Fontainebleau mit weidenden Kühen darstellend. Die Hauptvertreter dieser Schule sind in glänzenden Werken vollständig vertreten; nur Millet fehlt.

Rousseau ist zweifellos von Constable beeinflußt gewesen. Um so befremdlicher ist es, daß dieser große englische Landschaftsmaler in der Wallace-



JEAN HONORÉ FRAGONARD — DIE INSCHRIFT

Sammlung ganz fehlt. Aber auch andere bekannteste englische Landschaftsmaler, Wilson, die ganze Schule von Norwich und Sir George Beaumont fehlen. Dagegen ist Turner glänzend vertreten in verschiedenen Aquarellmalereien, welche weit besser als seine Ölbilder die Vorzüge seiner Technik zur Geltung bringen, insbesondere seine magische Darstellung dunstiger Atmosphäre, in der er unübertroffen ist.

Was der Wallace-Sammlung ihre große Popularität in England sichert, und mit Recht, ist die vortreffliche Auswahl von Werken der großen englischen Porträtmaler vom Ende des 18. Jahrhunderts; denn die Auswahl ist derart, wie sie besser kaum hätte getroffen werden können: Nur die größten Meister! Nur Bilder in bester Erhaltung. Lauter Porträts aristokratischer Damen in der Blüte der Jahre. Reynolds und Gainsborough ringen auch hier um die Palme. Es dürfte schwer fallen, Einmütigkeit zu erlangen, wollte man zu entscheiden versuchen, welches unter diesen Porträts alle anderen überrage. Von Gainsborough haben wir übrigens hier nur zwei Bilder, darunter das unvergleichliche überlebensgroße Porträt der Mrs. Robinson, ein Bild, bei dem geistreiche technische Ausführung und glückliches Arrangement der Komposition und gewinnende, fast bestrickende Erscheinung sich verbinden mit geschichtlichem Interesse an der Persönlichkeit. Mrs. Robinson »Perdita« — lautet die Inschrift unter der Leinwand. In dieser Rolle aus Shakespeares Wintermärchen soll sie auf den Prinzen von Wales, den späteren König Georg IV., einen tiefen Eindruck gemacht haben, um nicht lang nachher wieder seine Gunst zu verlieren. Träumerisch vor sich hinblickend, hält die Dame ein Medaillon in der Rechten, wohl ein Porträt des Prinzen Florizel. Auch Reynolds, und auch Romney haben sie gemalt, zwei Brustbilder, welche hier ebenfalls sich befinden in unmittelbarer Nähe. Das Romneysche Bild ist unter diesen wohl das charaktervollste. — Das überlebensgroße Porträt der Mrs. Carnac von Reynolds ist unbestritten eines seiner Hauptwerke, durchaus harmonisch im Ton, und von feinster Stimmung der Farben. Viel einfacher in den künstlerischen Mitteln, aber in der Auffassung jenem überlegen, ist das Brustbild der Mrs. Braddyll. Es zeugt von der außerordentlichen Beweglichkeit des Meisters, daß beide unter sich so verschiedene Bilder demselben Jahre 1777 angehören. Nicht mindere Bewunderung verdienen Kinderporträts von Reynolds, hier vor allen Miß Bowles. Die Kleine, am Boden sitzend, schaut mit ihrem frischen runden Gesicht und dem lebhaften, naiven Blick gerade aus dem Bilde heraus, dabei einen großen Hund um den Hals fassend. »Love me, love my dog« steht als Motto darunter.



J. REYNOLDS. MRS. BRADDYLL

Die beiden Namen Velazquez und Murillo repräsentieren in einer stattlichen Reihe von Werken die reichlich ein Jahrhundert ältere Schule Spaniens auf der Höhe ihres Ruhmes. Es ist interessant, bei dem Nebeneinander von Porträts so verschiedener Schulen zu beobachten, daß das geistige Niveau bei den eben genannten englischen Malern ungefähr dasselbe ist, wie bei dem großen spanischen Porträtmaler, wogegen die äußerliche Eleganz eines van Dyck auch in seinen besten Bildern einer durchschlagenden Wirkung nicht fähig ist. Die Bilder der genannten beiden Spanier haben in den Werken Justis eine so eingehende Würdigung erfahren, daß jeder, der daran ein Interesse nimmt, bei ihm sich Belehrung holen wird. Niemand ist so wie Justi in den Geist des einen wie des anderen Malers eingegangen, niemandem ist es so wie ihm gelungen, die Kulturverhältnisse der Zeit zu schildern, welche die spanische Malerei zur Voraussetzung haben. Es erübrigt uns noch, einige Bemerkungen anzuschließen über die wenigen Bilder der italienischen Malerschulen. Sie sind das Stiefkind der Sammlung. Mehr als ein Ankauf ist ein Fehlgriff gewesen. Zunächst Tizian. Die neue Direktion hat recht daran getan, die kleine Skizze des Raubes der Europa — das Original ist jetzt in Boston — als Kopie zu stigmatisieren. Der Schaden sollte durch eine glänzende Neuentdeckung gut gemacht werden, aber wir kommen dabei nur aus dem Regen in die Traufe. Der Marquis of Hertford hatte einmal ein großes Bild, Perseus und Andromeda schildernd, gekauft, das von Waagen dem Paolo Veronese zugeschrieben wurde. Aber in Hertford House hatte es Sir Richard Wallace nicht aufgehängt. Man weiß nicht warum. Ich vermute, daß weder Zeichnung, noch Kolorit ihn ahnen ließen, daß der Pinsel eines großen Venezianers damit

etwas zu tun gehabt habe[1]). Jetzt hat diese große Leinwand einen Ehrenplatz in der Galerie gefunden, und der Katalog belehrt uns darüber, daß wir hier ein Original von Tizian vor uns haben. Im Vordergrund hängt die unglückliche überlebensgroße Andromeda an Ketten, tänzelnd, mit einem fast schenkeldick geschwollenen Oberarm. Die Meeresfluten mit dem Ungetüm sind ein theatralisches Gewirr von Spritzwellen von monoton grauer Farbe. Darüber schwebt Perseus. Dies für ein Originalwerk Tizians zu erklären, scheint mir eine Häresie zu sein. Aber *ein* Verdienst wollen wir dem Entdecker nicht bestreiten, nämlich erkannt zu haben, daß das Bild mehr an Tizian, als an Paolo Veronese erinnert.

Kennern und Spezialisten empfehlen wir zum Studium die mehr pikanten Entdeckungen von Meistern zweiten Ranges der oberitalienischen Schulen unter den Bildern, welche Sir Richard Wallace als hübsche dekorative Stücke namenlos gelassen hatte. Kenner wie Morelli-Lermolief hatten ihn darin noch bestärkt. Von dem seltenen Mailänder Bramantino sollen sich nach dem neuen Katalog hier zwei Werke befinden: eines, »der junge Gian Galeazzo Sforza im Cicero lesend«, ist eigentlich eine Doppelentdeckung; denn ein authentisches Porträt des genannten Mailänder Prinzen als fünfjähriger Knabe war, soviel ich weiß, bisher nicht bekannt. Die beiden neuentdeckten Bramantini hängen dicht nebeneinander. Doch wer, wie ich, nicht einmal im stande ist, einzusehen, daß dieselbe Hand die beiden Bilder gemalt habe, der tut besser, hier zu schweigen. Andere problematische Neubenennungen werden Kennern sicher nicht beim Besuch der Sammlung entgehen. Die Mailänder Schule ist zweifellos glänzend vertreten in zwei echten und vortrefflich erhaltenen Tafelbildern von Luini, beide die Jungfrau mit dem Kinde darstellend, eines aus seiner leonardesken Zeit, ein Hauptwerk, von dem es viele Schulwiederholungen gibt, und ein in der Komposition mehr einfaches Jugendwerk von ungewöhnlich hellem Farbton.

So häufig in England Bilder Luinis anzutreffen sind — häufiger als in Mailand —, so selten sind da die Werke des Andrea del Sarto, von dem hier ebenfalls ein Original in sehr guter Erhaltung vorhanden ist; wieder ein Madonnenbild mit dem Christkind, dem Johannesknaben und zwei Engeln.

Dekorative Ansichten von Venedig von der Hand des Bernardo Belotto oder Canaletto — es sind deren nicht weniger als achtzehn — füllen einen ganzen Saal der Sammlung in Zusammenstellung mit neun ähnlichen Ansichten von Guardi. Wem noch Zweifel darüber bestehen, welcher von beiden der größere Künstler gewesen sei, dem werden sie hier wohl schwinden. Beleuchtungseffekte, unmittelbare Beobachtung und Fixierung des Momentanen in den zahlreichen Figuren, und der Reiz poetischer Auffassung des Geschauten fehlen bei Guardi niemals.

Obwohl das italienische Quattrocento nicht in der Geschmacksrichtung des sammelnden Lords gelegen war, so hat doch ein repräsentatives Hauptwerk des Cima da Conegliano hier Aufnahme gefunden. Zwischen einem Murillo und einem Velazquez hängend, ist diese heilige Katharina von Alexandrien, mit ihrem überzeugten Ernst den Blick gen Himmel richtend, ein gar fremdartiger Gast aus einer anderen Welt.

J. PAUL RICHTER.

1) Nachdem Obiges niedergeschrieben war, habe ich in der Eremitagegalerie in Petersburg das schöne Tizianische Bild mit dem gleichen Gegenstande gesehen. Ebendort mag auch Sir R. Wallace sich überzeugt haben, daß sein Ankauf ein Fehlgriff gewesen war.



ANTOINE WATTEAU. MUSIKALISCHE UNTERHALTUNG



Abb. 1. Studie von W. Hottenroth

WOLDEMAR HOTTENROTH

WOLDEMAR HOTTENROTH ist am 20. August 1802 als drittes von sieben Geschwistern in Blasewitz bei Dresden geboren. Sein Vater Franz Aloys, welcher aus einer ziemlich begüterten Familie stammte, denn seit langer Zeit war sie im Besitz ansehnlicher Pulvermühlen in Zwenkau und Bautzen, bekleidete als Jurist die Stelle eines Aktuarius im Kloster Marienstern in Sachsen, bis er diese aufgab und das Stadtgut in Blasewitz erwarb, um sich ganz der Landwirtschaft zu widmen. Vater Hottenroth hatte einen sanften, liebenswürdigen Charakter und eine alles hintansetzende Liebe zur Natur, die ihn hinaustrieb in Wald und Flur, um dort zu zeichnen und in Wasserfarben zu malen. Diese Eigenschaften haben sich auf den Sohn vererbt. Seine Mutter Josepha geborene Bussetti war mit ihren Eltern aus Ralo bei Trient nach Dresden übersiedelt, woselbst ihr Vater Antonio italienischer »Kauf- und Handelsherr« war. Er besaß im »italienischen Dörfchen« ein kleines Haus mit einem Gärtchen und hier war Woldemar, der Liebling der viel italienisch sprechenden Großmutter, oft zu Besuch. Von der Mutter, welche sehr musikalisch war, Klavier und Harfe besonders gut spielte, hatte Woldemar seine musikalische Begabung und seine Liebe zur Musik. Aber auch ein Tröpflein heißen italienischen Blutes, welches — allerdings äußerst selten und nur bei ganz besonderen Ereignissen — anfing zu kochen.

Franz Aloys scheint indessen mit der Landwirtschaft kein rechtes Glück gehabt zu haben, denn er verkaufte bald sein Anwesen für einen billigen Preis und siedelte mit dem zusammengeschmolzenen kleinen Vermögen nach Dresden ins italienische Dörfchen über. Er erhielt eine niedere Hofbeamtenstelle, welche ihm einige hundert Taler jährlich einbrachte. Die Kriegsnot, welche über Sachsen durch Napoleon I. hereingebrochen war, verschlang nach und nach das Vorhandene, so daß nach dem Tode der Großmutter Bussetti die Familie Hottenroth in eine äußerst bedrängte Lage kam und in eine vierte Etage einer engen Straße Alt-Dresdens übersiedeln mußte. Von hier aus besuchte Woldemar die am »Zwinger« gelegene katholische Schule und hier entwickelte sich die Freundschaft mit seinem Schulkameraden Ludwig Richter. Der Tummelplatz der Schuljugend war der Zwingerwall und manche »Schlacht« mag hier unblutig geschlagen worden sein zwischen den »flachsköpfigen« Kameraden und den schwarzlockigen Halbitalienern, die als »Juden« oder »verhungerte Franzosen« angesprochen wurden. Im Sommer ging's hinaus in die Dresdener Heide und während der Vater die kleinen Kaskaden der kristallhellen Priesnitz zeichnete, fing Woldemar mit seinen Brüdern und Gespielen Schmetterlinge. Sorgfältig aufgespannt, wurden dieselben dann zu Hause in Wasserfarben gemalt. Es ist bewundernswert, mit welcher Genauigkeit der Beobachtung und mit welchem Geschick diese ersten Zeichen- und Malversuche ausgeführt sind. Die Sammlung gemalter Schmetterlinge ist bis an 200 Stück angewachsen. Sie befindet sich in Privatbesitz.

Die Herrschaft Napoleons in Dresden mit ihrer Pracht und ihren Greueltaten hat einen tiefen Eindruck auf das Gemüt des elfjährigen Woldemar gemacht, denn die Schilderungen derselben, die Schlacht bei Dresden, die Sprengung der Elbbrücke, die Hungersnot, der Einzug der Russen nach der Schlacht bei Leipzig usw. füllen einen breiten Raum seiner späteren Niederschriften aus.

So war denn die Zeit gekommen, wo die Kinder ans Geldverdienen denken mußten. Woldemar sollte

zu einem Sattler in die Lehre kommen, während sein jüngerer Bruder Edmund als Lehrling in ein Seidenwarengeschäft eintrat. Die unbezwingliche Liebe zur Kunst aber, welche nach und nach Woldemars ganzes Sein und Denken erfüllt hatte, trug den Sieg davon und er bezog 1817 die Malerakademie in Dresden. Edmund gab auch bald seine Kaufmannslaufbahn auf und folgte seinem künstlerischen Triebe, welcher ihn später zu einem geschätzten Landschaftsmaler machte. Bald war Woldemars Können soweit vorgeschritten, daß er sich durch Zeichenstunden etwas verdienen konnte, bald auch sehnte er sich nach einem »Winkel, in dem er seine Lieblingslektüre: Homer, Tasso und Ariost und die über alles geliebte Guitarre ungestört zur Hand nehmen konnte«. Mit einem des Humors nicht entbehrenden Akte verließ er das Elternhaus und mietete sich bei der Mutter eines Studiengenossen ein. »Sehr geheimnisvoll ging ich mit meinem Plane um. Eines Abends, als niemand zu Hause war, ließ ich mein Bett und meine wenigen Habseligkeiten in mein ermietetes Stübchen schaffen. Die erstaunten Eltern fanden bei ihrer Rückkehr nach Hause, dort wo mein Bette gestanden, einen Zettel am Boden liegen, worauf geschrieben stand: ‚äußere Rampische Gasse Nr. 29, dritter Stock‘ — meine Adresse.« — Die Studienjahre auf der Akademie fanden 1828 ihren Abschluß, als Hottenroth ein Reisestipendium nach Paris für ein Bild erhalten, zu welchem ihn eine Strophe aus dem »befreiten Jerusalem« begeistert hatte. »Erminia bei dem korbflechtenden Hirten« ist aus der Schule Matthäis entstanden; dieser Einfluß ist unverkennbar.



ABB. 2. WOLDEMAR HOTTENROTH

Und nun ging's hinaus in die Welt! Mit Ränzel und Wanderstab und einem fröhlichen Liede und dem Segen der Eltern. Größtenteils zu Fuß, nur bei billigen Gelegenheiten die Diligence benutzend, führte der Weg unseren Wanderer über Hof, Bayreuth, Bamberg, Nürnberg nach Augsburg. Mit offenem Auge hat Woldemar das Land mit seinen Naturschönheiten und die Städte mit ihren Kunstschätzen durchstreift. Manch schöne Zeichnung ist zum Vater nach Dresden geschickt worden, um dem Generaldirektor der Akademie vorgelegt zu werden, welcher über das Tun und Treiben des Stipendiaten genauen Bericht verlangte. Diese Zeichnungen wurden dann meist vom Kunsthändler Arnold angekauft. Von Augsburg ging's nach München und dann mit einem Dresdener Freund, dem Blumenmaler Starke, hinein »ins Tirol«: über Mittenwald nach Innsbruck und über Achensee zurück nach München. Nach einigen Tagen Aufenthalt daselbst, bei welcher Gelegenheit Cornelius sich außerordentlich lobend über die schönen Zeichnungen in Woldemars Skizzenbüchern aussprach, wurde die Wanderung fortgesetzt über Ulm, Stuttgart, Heilbronn und Heidelberg. Hier machte Woldemar die Bekanntschaft eines wohlhabenden Herrn, welcher versprach, den jungen Maler unentgeltlich mit nach Köln zu nehmen, wenn er dort das Porträt seiner Frau malen wolle. Ohne Zögern wurde eingewilligt und der Umweg über Frankfurt—Mainz angetreten, um von da mit dem ersten Rheindampfer »Concordia« nach Köln weiter zu reisen. Welchen Eindruck Tirol und der Rhein auf den jungen Künstler gemacht hat, mögen seine eigenen Worte schildern. Er schreibt seinem Bruder: »O Edmund, Edmund! spare ja recht zu einer Reise und weiter gib Stunden und spiele den Geizhals, nur suche Geld zu bekommen, denn es ist zu herrlich in Tirol, Schwaben und am Rheine! Edmund, denke ja allen Ernstes an eine Reise übers Jahr, denn es ist *göttlich*!« — Über Aachen, Lüttich und Brüssel ging die Reise nach Paris, das Woldemar Anfang November 1828 erreichte.

Der Aufenthalt in Paris, woselbst unser Künstler in eine Malerakademie eintrat, ist von außerordentlichen Einfluß auf ihn gewesen. Eine Anlehnung an die Werke Ary Scheffers, welche nicht der religiösen Sphäre angehören, ist in dem später gemalten Bilde »ein Gewitter« (Abb. 5) unverkennbar, aber auch Horace Vernet scheint Woldemar beeinflußt zu haben. Das in Paris entstandene große Gemälde »Macbeth und die Hexen«, welches von dem bekannten Philhellenen Eynard in Genf angekauft und dem Museum in Lausanne einverleibt wurde, ist ganz im Charakter des französischen Meisters erfaßt und behandelt. Die kühne Reitergestalt des Macbeth, der sich sträubende Schimmel, dahinter die lebhaft bewegte Figur Banquos und die aus glühendem Erz gebildet scheinenden Hexen sind vorzüglich in der Bewegung und Zeichnung und von einer Farbengebung, welche gegen die Malweise der »Erminia« vorteilhaft absticht. Für die Dresdener Akademische Ausstellung malte Woldemar ein Bild: »Leukothea, dem ertrinkenden Odysseus



ABB. 3. W. HOTTENROTH. BILDNIS SEINER GATTIN



ABB. 4. W. HOTTENROTH. ALBANESERINNEN, GOLDFISCHE FÜTTERND

den Schleier reichend«. Dieses Bild trug ihm einen Zuschuß zu dem bestehenden Stipendium ein, so daß der Aufenthalt in Paris auf ein Jahr verlängert werden konnte. Auch fand Woldemar Gelegenheit, durch Porträtmalen und Kopieren besonders beliebter Bilder des Louvre- und Luxembourg-Museums seine pekuniäre Lage zu einer erträglichen zu gestalten. Es entstanden noch die Bilder: »Simeon mit dem Christuskinde« und »Erminia legt die Waffen Clorindens an«.

Der Drang aber, die Welt zu sehen, trieb Woldemar zu einer kurzen Reise über Rouen nach Havre und Anfang September 1829 wanderte er mit seinem Bruder Edmund, den er mit den Worten: »Du hättest es bei den Göttern zu verantworten, wenn Du nicht kämst« zu einem Zusammentreffen in Paris veranlaßt hatte, nach der Schweiz. Über Basel führte der Weg nach Luzern, dem Gotthard, von da über Thun, Vevey, Lausanne nach Genf, um nach einem Aufenthalt daselbst beim Herrn von Eynard, dessen Neffe Alfred in Dresden im Hause der Eltern Hottenroth verkehrte, nach Paris zurückzukehren.

Groß war Woldemars Freude, als er die Nachricht erhielt, die Mittel zu einer Reise und zu einem längeren Aufenthalt in Italien wären ihm bewilligt worden. So verließ er denn nach Ablauf des zweiten Jahres Paris, um »ins gelobte Land zu ziehen«. Über Lyon führte zunächst wieder der Weg nach Genf zum Besuche seiner Schwester Mina, welche sich inzwischen mit Alfred Eynard verheiratet hatte.

Im Oktober 1830 zog Woldemar in Rom ein! Bald hatte er sich auf der Via Babuino ein bescheidenes Atelier gemietet und sich in der ewigen Stadt häuslich eingerichtet. Wie für viele Künstler bedeutete auch für ihn der Aufenthalt in Italien — er ging auch bald vorübergehend nach Neapel, Ischia und Capri — einen Umschwung in seiner künstlerischen Tätigkeit. Das Volksleben zog ihn derart an, daß von diesem Zeitpunkte an die Kompositionen nach historischen Motiven fast ganz in den Hintergrund treten. Mit glücklicher Hand fand er im bunten Getriebe des Landlebens, im beschaulichen Sich-gehenlassen des Volkes am Strande des Meeres, im rauschenden Pinienhaine, in der rosenberankten Villa mit ihren ernsten Zypressen, in der olympischen Ruhe der Campagna Vorwürfe für Zeichnungen und Bilder. Aus dieser Zeit stammen unter anderem die Bilder: »Pilger vor Rom«: andächtig ist die Schar im Anblick der ewigen Stadt im Gebet versunken; die hinter St. Peter untergehende Sonne hüllt die Figuren in goldenes Licht — »Am Brunnen«: ein figurenreiches Bild wahrsten Volkslebens — »Oktoberfest in Neapel«: eine Szene, welche ein Tarantella tanzendes Paar zum Mittelpunkte hat — »Überfahrt in den pontinischen Sümpfen«: charakteristisch in den Kostümen und vortrefflich in der Auffassung des Landschaftlichen — im Auftrage eines Lord Kilmoury »Dolce far niente«: eine weibliche Figur in der Tracht einer Albaneserin, welche in einer Laube sitzend, dem Schnäbeln zweier Tauben zusieht — »Schmückung einer albanesischen Braut« — »Ausschiffung von Reisenden aus einer Barke bei Ebbe in Capri«: ein Bild, in welchem Woldemar seinem gesunden Humor die Zügel schießen läßt — »Albaneserinnen, Goldfische fütternd« (Abb. 4) — im Auftrage eines Fürsten Demidow mehrere Szenen aus dem römischen Karneval und »die Fischerkinder«: zwei kleine Neapolitaner, die am Strande des Meeres auf einem großen Stein sitzen und dort ihr Spiel treiben. Mit diesem Motive hatte Woldemar Glück, denn er mußte es auf Bestellung — mit kleinen Veränderungen — wohl einhalbdutzendmal malen. Die meisten dieser Bilder wurden von durchreisenden Engländern, Amerikanern und Russen angekauft.

Es darf nicht verschwiegen werden, daß Woldemars Bilder aus dieser Zeit sich an Werke Leop. Roberts anlehnen, doch sie haben eines unverkennbar voraus: die außerordentliche Naturwahrheit und Natürlichkeit in der Auffassung der Volkstypen, die nicht in gesuchter Pose zu einem Bilde »zusammenkomponiert« sind, sondern bei aller Geschlossenheit der Komposition ungezwungen sich zu bewegen scheinen (Abb. 1). Hottenroth hatte sich eine ganz besondere Geschicklichkeit angeeignet, »Momentaufnahmen«, wie ich es nennen möchte, zu machen, und hierin liegt in gewissem Sinne auch seine Bedeutung. Seine Ölstudien nach der Natur: Volkstypen, Studienköpfe, Landschaften sind ganz vorzüglich in Farbe, Zeichnung und Auffassung. Viele seiner Bilder, aus diesen Studien entstanden, stehen an Frische und Originalität hinter diesen oft zurück. Seine Porträts haben bei manchmal etwas zu großer Weichheit der Auffassung den großen Vorteil der »verblüffenden« Ähnlichkeit und des hellen und leuchtenden Kolorits. Hier sind unter anderen noch die Porträts des Fürsten Demidow und der Gräfin Potocka zu nennen. Im Auftrage eines Grafen Moltke, der sich, von Kopenhagen kommend, in Italien aufhielt, malte Woldemar mehrere Familienporträts, von denen eines auf die Ausstellung nach Dresden geschickt, vom Akademischen Rate wie folgt beurteilt wurde: ». . . gleiches Anerkenntnis findet das von Ihnen eingesendete Bild, namentlich in Hinsicht auf die entsprechende Gruppierung der drei Figuren, die ganze sehr gelungene Ausführung des älteren Knaben, der Ausdruck in den Mienen beider Kinder und sämtlicher Stoffe«. (Im Besitz der Familie Graf Moltke in Kopenhagen.)

In rastloser Arbeit vergingen die Jahre. Italien wurde nach allen Himmelsrichtungen hin durchstreift — in die Berge, ans Meer, nach Sizilien — und mit köstlichen Studien füllte Woldemar seine Mappen. Im Auftrage eines Grafen Clouet malte er ein Altarbild: »Mariä Verkündigung« für die Kirche in Nyon bei Genf. Diesem Bilde wurde die Weihe durch den Segen des Papstes Gregor XVI. zuteil. Er gesteht selbst, daß ihm der »heilige Stoff etwas fern lag«. Dann reizte es ihn, wieder einmal den Boden der Komposition zu betreten und es entstanden mehrere Bilder aus Wielands Oberon, z. B. »Rezia wird von den Piraten geraubt«, zu welchem Bilde ihm die Gestade von Ischia die landschaftliche Szenerie lieferten und »dem Schweinehirten wird die Papstwürde — Sixtus V. — geweissagt«. Im Verkehr mit Thor-

waldsen, Koch, Overbeck und vielen anderen Künstlern fand er künstlerische und geistige Anregung.

Im Herbst 1842 machte er die Bekanntschaft einer vermögenden Großkaufmannswitwe aus Hamburg, Frau Willert, in deren Hause an der spanischen Treppe Woldemar Eintritt und gesellschaftlichen Verkehr fand. Die liebreizende, echt weibliche und hochgebildete Tochter des Hauses, Agnes, hatte es ihm bald angetan und bei Gelegenheit des Malens ihres Porträts in der Tracht einer Albaneserin (Abb. 3) verlobte er sich mit ihr. Auch bei diesem wichtigen Schritte lächelte der liebenswürdige Humor, den Woldemar sich bis an sein Lebensende bewahrte, durch die ernste Situation: er hatte Agnes zu besserer Beleuchtung auf einem erhöhten Stuhl in seinem Atelier Platz nehmen lassen, von welchem sie nach beendeter Schlußsitzung nicht allein herabsteigen konnte. Er reichte ihr nicht eher seine helfende Hand, als bis Agnes ihm versprochen, ihm die ihre fürs Leben zu geben. In diese fast fünfzigjährige Ehe, welcher zwei Söhne und drei Töchter entsprossen, hat fast ohne Unterbrechung die Sonne des Glücks geschienen. Nur einmal trübte sich der Himmel, als im Jahre 1853 während eines zweiten, mehrjährigen Aufenthaltes in Rom der älteste Sohn starb und dicht neben der Pyramide des Cajus Cestius seine letzte Ruhestätte fand. Kurz vorher war in Rom die zweite Tochter, Roma, geboren. — Woldemar übersiedelte 1843 nach Hamburg, woselbst er nach seiner Verheiratung mit seiner Familie einige Jahre blieb. Aus dieser Zeit stammen hauptsächlich landschaftliche Studien vom alten Hamburg und dessen Umgegend und der Kopf eines armenischen Geistlichen (Kunsthalle in Hamburg), viele von Privatpersonen bestellte Porträts, von denen besonders sein Selbstporträt im Kreise von Weib und Kindern hervorgehoben werden muß. Es zeichnet sich durch geschickte Gruppierung und Frische der Farbe aus. Von Hamburg unternahm er mehrere Reisen, nach Paris, England und Schottland, und 1854 kehrte er mit seiner Familie endgültig in die Heimat nach Dresden zurück. Das seltene Fest der goldenen Hochzeit seiner bejahrten Eltern fixierte er durch ein reizendes Doppelporträt des Jubelpaares (Privatbesitz).



ABB. 5. W. HOTTENROTH. DAS GEWITTER

Während der Wintermonate wohnte Waldemar mit seiner Familie in Dresden, im Sommer auf seinem idyllischen Landsitze in Wachwitz, und hier hat er sein 92. Lebensjahr erreicht. Der schöne alte Mann war noch fast bis an sein Lebensende künstlerisch tätig und wenn auch aus seiner letzten Schaffensperiode nicht viel Nennenswertes zu erwähnen ist, so hat er doch eine große Fülle flott hingeworfener landschaftlicher Studien gemacht und das Landleben bot manchen Stoff zu humorvollen Impromptus. Außerordentlich sinnig ist ein 1861 entstandenes Bild aufgefaßt, welches in Lebensgröße der Figuren den Heiland darstellt, wie er aus Wolken tretend und von einem Regenbogen überstrahlt die Kinder des Künstlers segnet. Mit Blumen und Früchten spielend sind die frischen Kindergestalten in den unteren Teil des Bildes sehr geschickt hineinkomponiert. Ganz besonders lebhaft in der Komposition ist ein Fries ländlicher Gestalten, der für die Giebelseite seines Landhauses bestimmt war, aber nicht zur Ausführung kam.

In seinem malerischen Sommersitze fanden sich häufig Künstler aller Art ein: Ignaz Moscheles, Wilhelm Friedrich, Wolf Graf Baudissin, sein Jugendfreund Münzgraveur Krüger (»der Einsiedler von Loschwitz«, wie ihn Ludw. Richter verewigt hat), Robert Waldmüller, Carl Schlüter, Hermann Prell und viele andere, und im ungezwungenen Verkehr bildete das Landhaus Hottenroth einen gewissen Mittelpunkt für die Künste, in dem die Musik — die alte Guitarre aus der Jugendzeit! — auch nicht stiefmütterlich behandelt wurde.

1892 war Agnes gestorben. Der fast neunzigjährige silberlockige Greis stand an ihrer Bahre mit den oft wiederholten Worten: »Wie schön sie aussieht!«

Dann ging auch seine Wanderung zu Ende! Ohne eigentlich krank gewesen zu sein, entschlummerte er in Wachwitz am 6. September 1894. Der sinkende Sonnenball grüßte noch einmal durch das geöffnete Fenster herein sein letztes Lager und füllte seine Sterbekammer mit einem rosigen Scheine. Vom Dorfe her erklangen die feierlichen Töne einer konzertierenden Kapelle: Wagners Pilgerchor. Unter solch poetischem und stimmungsvollem Beiwerk endete eines Künstlers Erdenwallen. —

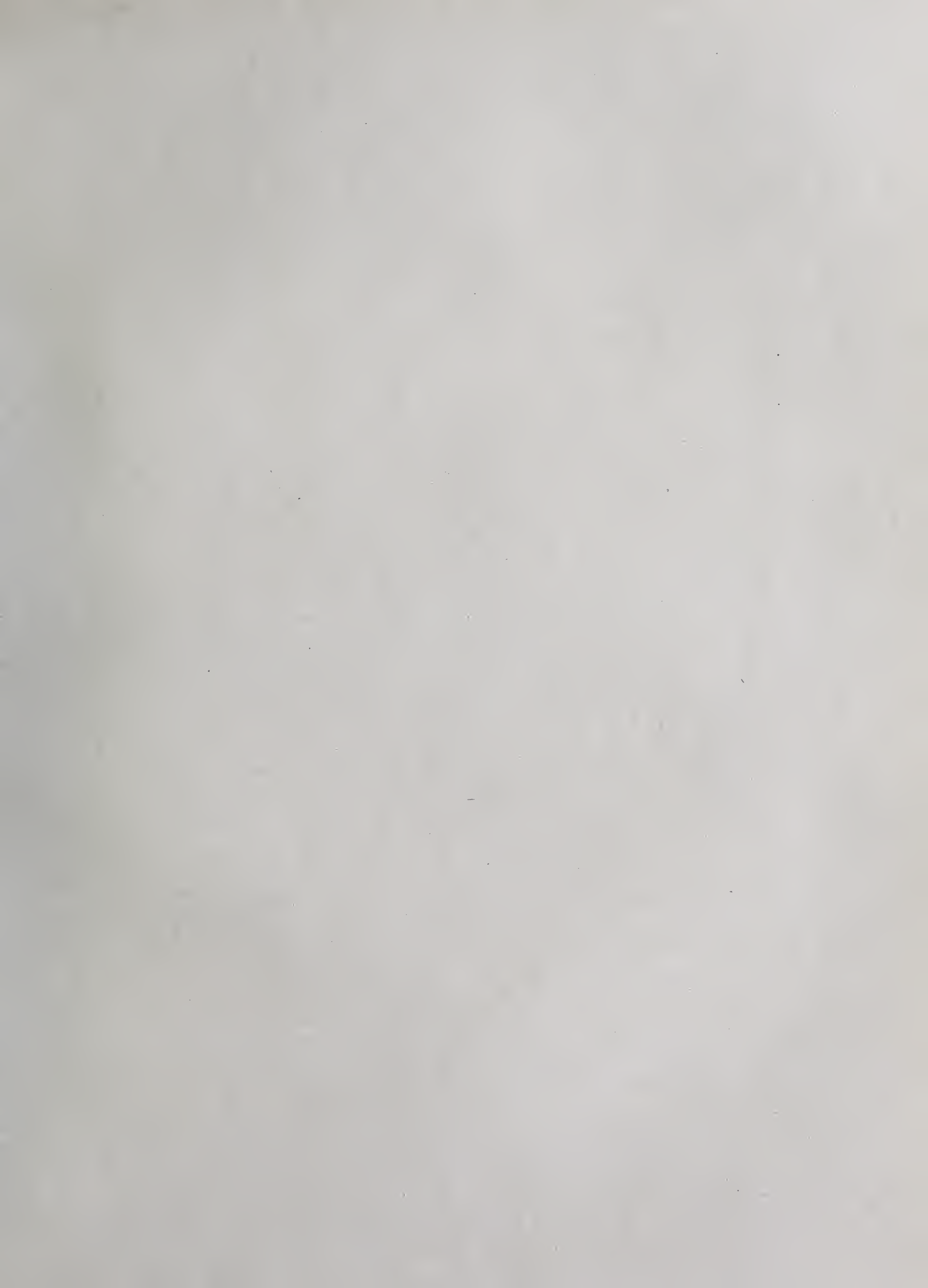
Blicken wir zum Schluß noch einmal zurück auf Woldemar Hottenroths Bedeutung als Künstler, so müssen wir gestehen, daß er nicht zu den »Führenden« seiner Zeit gehört hat. Seine Anlehnung an berühmte Vorbilder wurde schon erwähnt. Aber dadurch soll sein Können nicht geschmälert werden, beileibe nicht! In einem Zweige seiner Kunst ist er durchaus selbständig: in der Landschaft. Die mir vorliegenden Studien aus der Jünglingszeit sind von einer Naturwahrheit und trotz der Ausführung mit dem härtesten Bleistift von einer überraschenden malerischen Wirkung.

Vielen der Leser wird Woldemar Hottenroth kaum dem Namen nach bekannt gewesen sein, noch weniger seine Werke. Das ist unter anderem auch dem Umstande zuzuschreiben, daß seine Hauptschaffensperiode 60 Jahre zurückliegt, seine Bilder meist ins Ausland gewandert sind und daß die zweite Hälfte seines Lebens keine schäumenden Wogen schlug, sondern wie ein ungetrübtes Bächlein durch blühende Auen floß. Wer Hottenroths Studien durchblättert, findet bei außerordentlicher Vielseitigkeit herrliche Früchte eines großen Talentes, und wer das Glück gehabt hat, ihm als Mensch näher zu stehen, der wird den Zauber seiner herzgewinnenden Liebenswürdigkeit, seinèn feinen Humor und den Glanz seines schönen Auges nie vergessen. *J. E. H.*



ABB. 6. STUDIE VON W. HOTTENROTH

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig





ORIGINAL-FARBENHOLZSCHNITT VON HANS NEUMANN JR.



KARL ZIEGLER. SELBSTBILDNIS. BUDAPEST, NATIONALGALERIE

AUSSTELLUNG VON WERKEN KARL ZIEGLERS IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU POSEN

DER Versuch, durch Einrichtung von Sammlungen einer kunstarmen Provinz zu Hilfe zu kommen, wie er unlängst von der preußischen Staatsregierung in Posen unternommen wurde, wird je nach dem Standpunkt der Prognostizierenden verschieden beurteilt werden. Die Vorstellung aber, daß ein Museum im landläufigen, überkommenen Stil alsobald ein Geschlecht von Kunstfreunden aus dem spröden Boden stampfen, eine Erweckung aller künstlerischen Anlagen und ein Gelingen aller künstlerischen Unternehmungen erzielen könne, wird sicherlich den meisten Sachkundigen von heute als eitler Wahn gelten. Solche Kulturaufgaben verlangen ungewöhnliche Gunst der Verhältnisse: reiche Mittel, geeignete Persönlichkeiten, die sich ihnen mit zäh ausdauerndem Fleiß widmen, und — auch dann noch — dreimal Geduld auf Seite der Schaffenden, der Genießenden, der Beurteilenden. Das Bestreben, die bildende Kunst zum Sauerteig deutschen Lebens zu machen, wird nur dann auf Erfolg rechnen können, wenn unsere neu eingerichteten Museen nicht ausschließlich Grabkammern und Hamsterbauten *alter,* sondern auch Heimstätten *lebender* Kunst zu sein den Ehrgeiz besitzen. Anschluß zu suchen an die Fragen, die im Kunstleben der Gegenwart heftig umstritten werden, sie zum Brennpunkt der öffentlichen Diskussion zu machen, das ist eine der wichtigsten Aufgaben provinzieller Kunstanstalten, die vor denen unserer Hauptstädte den Vorzug haben, daß ihre Besucher solchen Fragen mehr Muße und Unbefangenheit zuwenden können als die abgehetzten, jeden Tag durch neue Sensationen bedrängten und verwirrten Großstädter.

Aus diesen Gründen wurde im Obergeschoß des Posener Kaiser Friedrich-Museums ein zentral gelegener Oberlichtraum zur Aufnahme wechselnder Ausstellungen bestimmt, deren Veranstaltung den Besuch auch der stabilen Sammlungen heben und das Interesse des



KARL ZIEGLER. STUDIENKOPF

kunstfreundlichen Publikums andauernd wachhalten und an das Museum ketten soll. Eine Ausstellung von Entwürfen und Erzeugnissen moderner Wohnungskunst — insbesondere aus dem Nachlaß *Patriz Hubers,* der kurz vor seinem allzu frühen Tode sich mit einem Projekt für eine Villenvorstadt Posens beschäftigt hatte — führte die Besucher des am 5. Oktober 1904 eröffneten Museums von der stillen Beschaulichkeit der Betrachtung, wie sie in den historisch geweihten Räumen der Raczynskigalerie am Platze ist, vor die brennenden Fragen der Ausgestaltung unseres modernen Heims und weckte auch bei bisher Gleichgültigen und Überklugen manche neue Überlegung, die hoffentlich Frucht tragen wird. Die darauf folgende Ausstellung von Gemälden und Studien *Karl Zieglers* stellte sodann das Posener Kunstpublikum vor die ziemlich ungewohnte Aufgabe, sich mit einem malenden Heimatgenossen zu beschäftigen. Sie verdient auch außerhalb der Mauern Posens, in denen Ziegler, der von dem preußischen Kultusministerium für diesen künstlerischen Vorposten ausersehen wurde, seit Oktober 1904 sein Heim aufgeschlagen hat, Beachtung, weil sie zum erstenmal in einem würdigen Rahmen vereinigte, was der glücklicherweise nicht mehr auf Posener Nachruhm Angewiesene in der verhältnismäßig kurzen Zeit seines Schaffens hervorgebracht hat.

Die Kritik hat Karl Ziegler, der am 7. Dezember 1866 in dem siebenbürgischen Städtchen Schäßburg geboren und in Berliner akademischen Ateliers — incredibile dictu — zum Künstler erzogen wurde, seit seinem ersten Auftreten 1895 immer mit einem gewissen Wohlwollen behandelt, aber sich nicht die Mühe genommen, dem Wesen seiner Kunst ernster nachzuspüren. Das sei bei dieser Gelegenheit, wo etwa dreißig Werke seiner Hand und die Ruhe der Umgebung dazu einladen, nachgeholt.

Das Ziel seines Strebens kündet sich vielleicht in keiner Arbeit deutlicher an, als in dem unter dem Motto »Andante« 1895 in Berlin ausgestellten und damals mit fast ungläubigem Staunen als Werk eines Berliner Akademikers begrüßten Bilde, das seine beiden Schwestern, im Schatten des heimatlichen Pfarrgartens sich ergehend, darstellt (Abb. S. 231). Zwei Töchter eines siebenbürgischen Landpfarrers von ihrem — anfangs auch der Pfarrerlaufbahn zusteuernden — Bruder belauscht und gemalt, sind hier mit einer Empfindungstiefe, wie sie nur wenigen ganz keuschen Künstlergemütern eigen ist, und einer ungewöhnlichen Größe der Formenauffassung zu unvergeßlichen Gestalten umgewandelt. Man möchte anfangs von Stil, von Anempfinden an englische präraffaelitische Vorbilder sprechen, und doch drängt immer wieder die schlichte, aus sich selbst geborene Feinsinnigkeit und Eigenkraft solche vergleichende Betrachtung zurück. Man liebt es ja heute, den Malern ihre Farbenwerte, Komposition und Linienführung — wie in den Tagen der Eklektiker — vorzurechnen und zu zerfasern, jedoch ein Kunstwerk, das nur zu solcher Schnüffelei auffordert, ist vielleicht ein gutes Demonstrationsobjekt, niemals aber läßt es sich mit Schöpfungen in eine Reihe stellen, deren nachhaltiger Eindruck auf unmittelbarer Anschauung des Ganzen ruht. Als eine solche Schöpfung empfinde ich Zieglers »Andante«.

»Andante con sentimento« dürfte auch die beste Tempobezeichnung für seine ganze Künstlerarbeit sein. Wer ein Allegro con brio vorzieht, wird ihr vielleicht vorschnell den Rücken kehren, von Trägheit des Temperaments, Empfindsamkeit, Zaghaftigkeit und Glätte des malerischen Vortrags sprechen. Noch andere Vorwürfe könnten Unbesonnene vor Zieglers Bildern erheben. In den letzten Jahren seines Berliner Aufenthalts hat der Zufall es gefügt, daß er den Ausstellungsbesuchern meist als Maler weiblicher Eleganz erschien. Sein großes Können auf diesem Gebiet wurde von vielen nur allzulebhaft anerkannt, von andern als hohle Virtuosität abgetan. Er ist aber weder ein selbstgefälliger Virtuos, noch ein kraftloser Süßling, vielmehr ein mannhafter ehrlicher Künstler







KARL ZIEGLER

ANDANTE. POSEN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

BILDNIS DER GATTIN DES BILDHAUERS WENCK



KARL ZIEGLER. BILDNIS SEINES VATERS

mit ernsten Ansprüchen an sich und seine Kunst, mit weitem und sicherem Blick, heißem Bemühen und gerechtem Selbstbewußtsein, das Bescheidenheit in der Beurteilung anderer niemals ausschließt. Daß ein Maler, der lange Zeit von Porträtaufträgen leben mußte, gelegentlich seine Arbeit als Pflichtleistung auffaßt, daß gleichgültige Aufgaben auch ihn gleichgültig lassen, ist so natürlich, daß man darüber kein Wort verlieren sollte.

Zieglers malerische Gewandtheit erhellt vielleicht am besten aus dem Bildnis eines Studenten in höheren Semestern, das er — einen zufälligen Atelierbesuch benutzend — mit der verblüffenden Faustfertigkeit eines Anders Zorn hingestrichen hat, unbesorgt um Pose und malerische Haltung (Abb. S. 233). Die Modellierung des von zahlreichen Schmissen bedeckten Schädels, die Schärfe im Blick und Ausdruck des Gesichts, die Flottheit des Beiwerks erhärten zur Genüge die Fähigkeit des Malers, das Wesentliche, Kennzeichnende einer Persönlichkeit schnell zu erfassen und festzuhalten. Eine Improvisation, die trotz aller Flüchtigkeit den Beschauer nicht nur im Augenblick frappiert, sondern innerlich fesselt, zeugt stets für ihren Urheber.

Der Studienkopf eines kränklichen blonden Knaben (Abb. S. 230) — ebenfalls eine Gelegenheitsarbeit aus dem Jahre 1892 — gibt uns, wie im Auszuge, die andere Hälfte der Begabung Zieglers: die Feinheit seines Farbengefühls. In einer ganz kurzen Skala von grauen und gelbbraunen Tönen ist hier feinste malerische Stimmung erzielt, die mit der breiten sorglosen Pinselführung merkwürdig kontrastiert. Dazu ein rührender, weil unbewußter, Ausdruck des Empfindens in dem rachitisch verquollenen Antlitz, der uns zur Anteilnahme am Unerquicklichen reizt — wiederum eine untrügliche Kunstkraftprobe.

Das ernste Erfassen eines Vorwurfs, wie ihn die Gestalt seines Vaters in siebenbürgischer Pastorentracht dem Sohne bot, begreift sich aus dem besonderen Anlaß (Abb. S. 232). Freilich steht die Lebhaftigkeit des Kopfes in merklichem Gegensatz zu der lässigen Haltung; man möchte meinen, die Aktivität des Dargestellten komme nicht voll zum Ausdruck. Das Brustbild einer seiner Schwestern in roter Bluse und dunklem Hut besitzt dagegen Qualitäten, deren Keim immer wieder im Nachempfinden zartester Seelenregung zu suchen ist. — Und doch wird unser Maler das innere Leben seiner Modelle niemals unzart entblößen, er gibt dem Bildnis einen Zug von Geschlossenheit und Vornehmheit, der jede indiskrete Frage abweist. Dies Einschmelzen der dargestellten Persönlichkeit in eine künstlerisch — und nur künstlerisch — fesselnde Gestalt, die uns mehr vom Maler und seinen Empfindungen, als von ihren eignen Schicksalen erzählt, hat fast etwas Klassisches, was allmählich wieder als Vor-

zug empfunden wird. Es braucht hier ja nicht erst feierlich festgestellt zu werden, daß unsere Zeit aus dem Übermut revolutionärer Schaumschlägerei in stille Selbstbesinnung zurückzusteuern beginnt, und an Anzeichen für das Einlenken der Malerei in stilistische Bahnen fehlt es bekanntlich auch sonst nicht. Die Bildniskunst ist vielleicht der empfindlichste Gradmesser für solche Schwankungen, und Zieglers Art der Porträtauffassung verdient unter diesem Gesichtspunkt Aufmerksamkeit. Was ihn als Menschen und Maler unserer Übergangszeit kennzeichnet, ist die ihm selbst kaum bewußte Mischung von Naivität und Nachdenklichkeit bei der Arbeit.

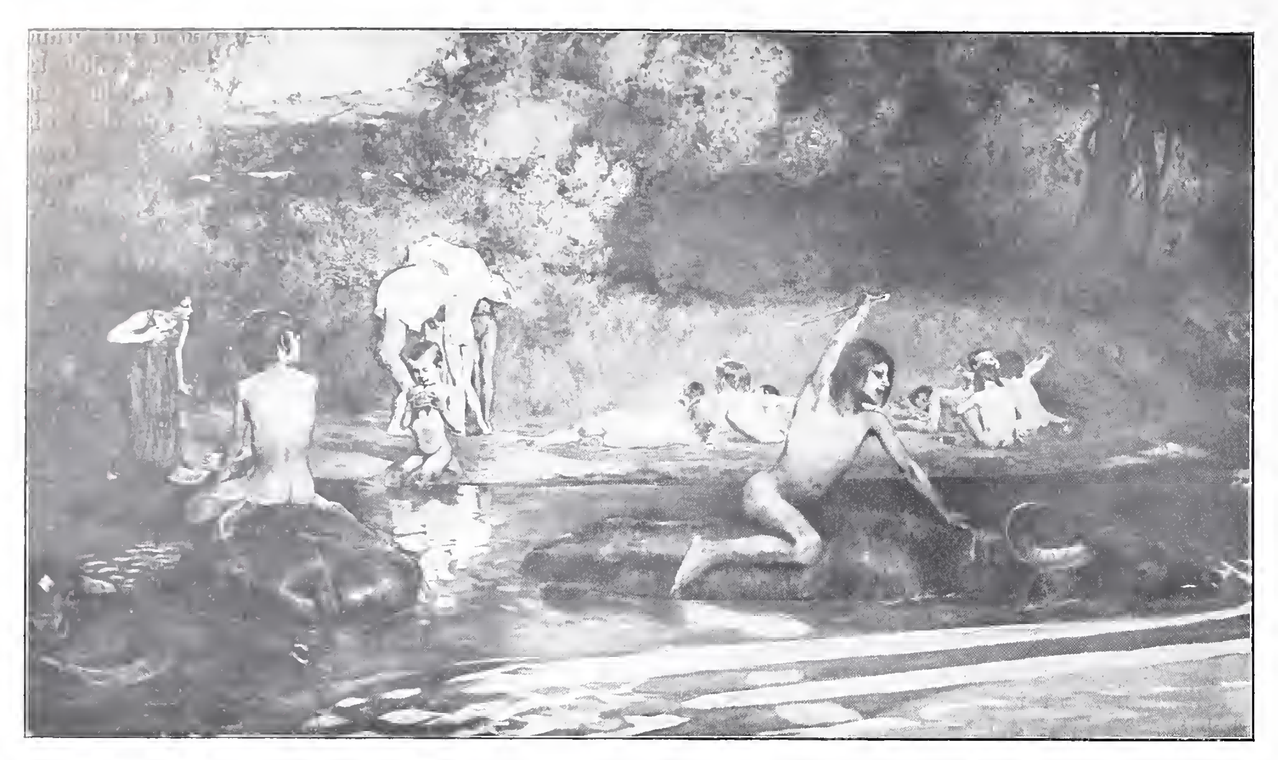
Ein Motiv oder Modell, daß ihn anregt oder lockt, löst zunächst stilles Behagen in ihm aus, und — wie es schwerblütigen Menschen zu gehen pflegt — verbraucht er bei diesem Genießen schon ein gut Teil seiner Künstlerkraft. Bei der Arbeit dann, die er mit der Zähigkeit eines siebenbürger Sachsen verrichtet, wacht eine andere Freude auf, die im Reproduzieren eben jenes betrachtenden Genusses besteht, aber differenziert, fast möchte man sagen: gedämpft durch die Absicht auf sanfte dekorative Farbenstimmung. Er tönt unwillkürlich alles wieder möglichst auf die Werte ab, die seinem Auge und Sinn am meisten zusagen. So erhalten auch seine Porträts durchweg einen gemeinsamen Zug, der sie von anderen unterscheidet — und das ist gewiß kein Vorwurf — aber auch einen Schleier, der dem Beschauer, zumal einem Anhänger des Naturalismus sans phrase, gelegentlich lästig wird. Daher die nachdenklichen Urteile blinder Seher über die müden, sentimentalen Gestalten, die Eintönigkeit der Farbenstellung, die Wiederholung erprobter Motive, die dann zu dem wohlfeilen Schluß kommen, ein Nervenschwächling wolle uns seine Mattherzigkeit als Geschmack aufzwingen. Wer Ziegler persönlich kennt, oder auch nur eines seiner Selbstporträts (Abb. S. 229) genauer anschaut, wird mit ihm selber in ein schallendes Gelächter ob solcher Trugschlüsse ausbrechen. Ein Hüne an Gestalt, der Flinte und Säbel fast lieber noch führt als den Pinsel, voll Nerv und Muskel, aber ohne anfällige Nerven und rheumatische Beschwerden, ein Naturkind, das sich selbst im Sündenpfuhl Berlin nicht die Freude an seiner Mutter hat verderben lassen — und *dennoch* mit feinem Sinn für zarteste Stimmungen begabt, ja in sie verliebt, das ist ein Problem, das den Psychologen reizen muß und auch uns bisher mehr von dem Seelenleben des Malers als von seinen Werken sprechen ließ. Die sprechen für sich selbst: das Bildnis der Gattin des Bildhauers Wenck, eine duftige Umschreibung jugendlicher Anmut (Abb. S. 231), die üppige Heroine, die in schwarzem Schleppkleid eine Treppe emporsteigt und den Kopf zum Beschauer zurückwendet, die von verhaltener Sinnlichkeit durchbebte, sprungbereite Dame in Grün (Budapest, Nationalgalerie), die Verkörperung mütterlicher Fürsorge und gesunder Weiblichkeit (Frau Rossner-Zeitz), die eidechsenhafte Elastizität der Tänzerin Marietta di Rigardo, die ja auch Slevogts Malerauge gefesselt hat, die junonische Gestalt von Frau Walter Schott, die in lässiger Haltung auf einem graugrünen Sofa Figur macht, die pointierte Liebenswürdigkeit einer jugendlichen Jüdin neben der empfindsamen Träumerei einer blonden Mädchenseele und der whistlerisch müden Nonchalance einer Dame der Frankfurter Finanzaristokratie — das sind so einige Proben von der vorgeblichen Einseitigkeit des Frauenmalers Ziegler.

Die Gestalt seiner Gattin, einer fesselnden Blondine von ebenmäßigem Wuchs und klugem Blick, begegnet uns zweimal unter den zahlreichen Frauen, die er gemalt hat, und es ist bezeichnend, daß selbst bei diesem Vorwurf sein Temperament nicht mit dem Künstlerverstand durchgegangen ist. Das malerische Wohlgefallen beherrscht alle anderen Gefühle und Triebe bei ihm. Das ist ernste, echte Künstlerart, die Respekt einflößt, zumal nicht etwa die Gewissenhaftigkeit im Einzelnen, sondern der Blick für das Ganze ausschlaggebend für die Durchführung seiner Arbeiten ist.

Stil, Geschmack, Vornehmheit des malerischen Empfindens — lauter Begriffe einer überwundenen, mit Schmach und Schande vom Hof der naturalistischen Moderne vertriebenen Ästhetik — kehren hier wie treue, wenn auch oft mißverstandene, Freunde der Künstlerphantasie zurück, nicht etwa als bewußte reaktionäre Kampfesmittel, sondern als ganz natürlich aufsprießende Keime einer anders gearteten, starken



KARL ZIEGLER. BILDSKIZZE EINES STUDENTEN



KARL ZIEGLER. BÜFFELSCHWEMME. ERSTE FASSUNG

Begabung. Zieglers Art zu stilisieren sei noch kurz an einem kennzeichnenden Beispiel erläutert: ein Motiv aus der siebenbürgischen Heimat, eine Büffelschwemme, bei der lustige Landkinder auf dem Rücken des starkgehörnten, glatthäutigen und gutmütigen Viehs ihr Reitertalent erproben, ist dreimal von ihm gemalt worden. Die erste Fassung (im Besitz des Verlagsbuchhändlers Stilke in Berlin, Abb. S. 234) zeigt auf Grund zahlreicher Skizzen vor der Natur die Szenerie so, wie sie dem genießenden Malerauge sich bot. Das nah herandrängende waldige Flußufer ist belebt mit zahlreichen hockenden, liegenden, knieenden und stehenden nackten Buben; in naiver Freude an diesem Spiel jugendlicher Formen läßt der Maler keines der Motive fallen. Die Gruppe von vier sich ankleidenden Knaben schließt er in schönem Linienfluß zusammen. Arkadische Stimmung und koloristisches Bedürfnis rufen eine weibliche Gestalt in lang herabfließendem roten Gewand auf die Bühne, ein geheimnisvolles Fragezeichen, das dem Ganzen bereits die Harmlosigkeit der Naturaufnahme nimmt. Hier liegt der Keim zur künstlerischen Weiterbildung des Beobachteten zum Geschauten.

In kleinerem Format vereinfacht der Künstler dann die Motive, drängt die Zufälligkeiten zurück, macht eine Probe auf den malerischen Gehalt des Ganzen, sucht die Raumelemente und die Struktur des Bildes zu klären, indem er es räumlich vertieft und entlastet (Abb. S. 235).

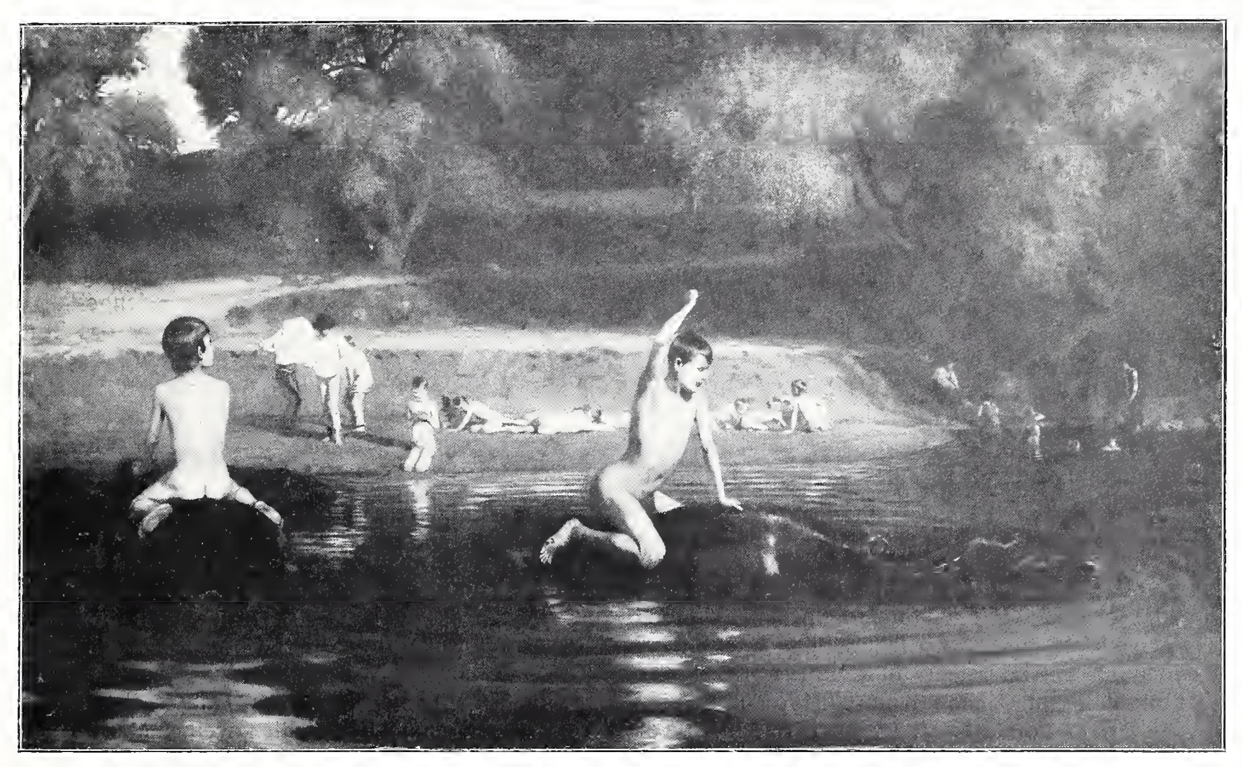
Dann in der dritten Fassung wird alles figürliche Beiwerk restlos dem einen Motiv eines auf dem Büffel reitenden Knaben geopfert; in stiller, einsamfeierlicher Landschaft, die, von warmem Sommerlicht überstrahlt, noch mehr sich weitet und vertieft, ist die Grundstimmung festgehalten, die schwerfällig im Wasser einherschreitenden Tiere sind wie der Knabenkörper plastisch stilisiert, mit breitem Pinsel die Wasserspiegelung gegeben, die geschlossenen Baummassen und die den Horizont abschließenden Hügelketten des Himmels verstärken den Eindruck räumlicher Tiefe und Größe (Abb. S. 235).

Aus einem schlichten Naturausschnitt ist so ein in feierlichen Linien und Formen sich aufbauendes Bild geworden, dessen Entstehung uns lehrt, wie weit oft der Weg von der Beobachtung zum Stil ist, aber zugleich auch, wie künstlerische Intuition durch Überlegung und Weiterdenken gefördert werden kann, was heute so viele Maler als Widersinn beiseite schieben möchten.

Ein anderes großes Bild Zieglers, der verlorene Sohn, der mit weißem Schafspelz angetan in der weiten grauen Öde der ungarischen Pußta bei seiner Schweineherde hockt — es ist ursprünglich als Mittelstück eines Triptychons gedacht — beweist, daß auch dem Bedächtigen der große Wurf zuweilen ohne Klügelei gelingt. Das ist steile Tragik, die mit Naturgewalt an den Empfindenden herandringt, weil sie aus heiligster Tiefe eines tief empfindenden Gemüts geschöpft ist, ohne Vor- und Nachdenken das Fühlen eines vom Leid des Lebens innerlich erfaßten Menschen offenbart.

Die Sehnsucht nach freiem ungehemmten Schaffen klingt auch aus zahlreichen Entwürfen und Studien heraus, die Zieglers Mappen füllen. Möge solcher Sehnsucht Erfüllung beschieden sein.

LUDWIG KAEMMERER.



KARL ZIEGLER. BÜFFELSCHWEMME. ZWEITE FASSUNG



KARL ZIEGLER. BÜFFELSCHWEMME. DRITTE FASSUNG

OTTO WAGNERS MODERNE KIRCHE

VON LUDWIG HEVESI

IN der reichen Frühjahrsausstellung der Wiener Sezession ist das Hauptstück die neue Kirche Otto Wagners für die niederösterreichischen Heil- und Pflegeanstalten. Eines jener im Material appetitlichen (und kostspieligen) Modelle, wie Wagner sie sich und dem Publikum gönnt; verschiedene Zeichnungen geben reichliche Vorstellung von diesem für Wien bahnbrechenden Bau. Sein platonisch verbliebener Entwurf für eine Kirche in Währing (Wien) hat denn doch den Urteilssinn der Leute aufgewühlt. Sie sehen jetzt ein, daß der Mensch und Kirchenbesucher nicht von frommen Imponderabilien allein lebt, sondern auch auf Ponderabilien der Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit, Gesundheit und ästhetischen Zeitgemäßheit angewiesen ist. In Westeuropa fängt man auch bereits an, so weit zu sein. Voriges Jahr weihte der Erzbischof von Paris Baudots Kirche St. Jean de Montmartre, die sozusagen mit den Mitteln eines ... Zeitungskiosks gebaut ist. Eisen, Monier, Rabitz, 7 Zentimeter dicke Mauern aus Backstein und ciment armé. Die reine Gotteslästerung, hätte man einst gesagt. Und der Archdean of London, W. M. Sinclair, schrieb vor einigen Monaten ganz entzückt über die hochmodern, ja sezessionistisch durchgestaltete Kirche St. Mary the Virgin zu Great Varley, Grafschaft Essex, wo ein Neukünstler wie W. Reynolds Stephens allen seinen Talenten die Zügel schießen ließ. Von der malerischen Ausschmückung zu geschweigen, deren sich die fortschrittlichen Farbenleute schon früher zu bemächtigen begannen. Albert Besnard will sich das Himmelreich verdienen, indem er die Kirche in seinem Berck-sur-Mer ausmalt. Und Maurice Denis, der Neu-Stilist, darf die Kirche im Vésinet ausmalen, das so nahe bei Paris liegt.

Es ist zwar anzunehmen, daß diese Beispiele dem niederösterreichischen Landesausschuß nicht geläufig sind, item er glaubt an Otto Wagner, und das ist ein großer Fortschritt. Auch die Stadt Wien glaubt an ihn und wird denn doch sein umgearbeitetes Projekt für das Stadtmuseum, das vor zwei Jahren einen so blutigen Bürgerkrieg entfesselte (casus Wagner—Schachner!) ausführen lassen. Und mit der Postsparkasse hat er auch glänzend gesiegt, sie ist bereits im Bau. Und ein großes modernes Verkaufshaus ist jetzt in seinem ersten Stadium und noch ein anderes, geheimnisvolles Demoklesschwert hängt auch über den wackligen Köpfen derer, ... deren Köpfe eben wacklig sind. So ist denn doch Otto Wagners Sonne in seinem 62. Lebensjahre endlich aufgegangen. Der geborene Großbaumeister wird denn doch, ehe er zur Grube fährt, groß gebaut haben.

Die niederösterreichischen Heil- und Pflegeanstalten sollen am sogenannten Baumgartener Spiegel erstehen und in etwa 100 Hektar parkierter Landschaft nicht weniger als 63 Gebäude umfassen. Die größte derartige Anlage der Welt. Die Kirche nimmt den höchsten Punkt des ansteigenden Geländes ein und wird, bis an die Kreuzspitze 46 m hoch, ein weithin sichtbares, wahrzeichenartiges Element im Stadtbilde von Neu- und Großwien bilden. Daher die reiche Vergoldung der Kuppel, die einen fixen Goldblitz in die Landschaft bringen soll. Der Bodengestalt entsprechend steht die Kirche 1,50 m über das Terrain hinauf und hat eine Unterkirche von 5 m Höhe, schon wegen der Bodenfeuchtigkeit, aber auch zur Unterbringung verschiedener liturgischer (heil. Grab usw.) und praktischer Veranstaltungen. Der Bau bildet einen Würfel mit ganz kurzem Querschiff, überragt von einer halbkugelförmigen, aber stark überhöhten Kuppel. Die Fassade hat ein dreitüriges Portal mit vorgestellten, kapitällosen, statuentragenden Freisäulen, die das Vordach tragend durchsetzen. An den Ecken der Fassade stehen kurze Türme, von Statuen der beiden Landespatrone St. Severinus und St. Leopold gekrönt. Die äußere Bekleidung besteht unten aus ortswüchsigem Stein, in der Hauptsache aber aus 2 cm dicken, senkrecht gestellten, weißen Marmorplatten, durch Riemenschichten gehalten, die durch Kupferknöpfe befestigt sind. Alles Eisen ist mit Kupfer verkleidet, auch die ganz summarisch gegebenen Kränze, die in langen Reihen den äußeren Fries schmücken. Die Kuppel samt Trommel ist mit gefalzten Kupferplatten bekleidet, die also beweglich bleiben und eine reiche Vergoldung aus senkrechten Reihen kugelförmiger Elemente haben. Die große einfache Form und das Weiß-und-Gold werden in der sonnigen grünen Landschaft so recht freilichtmäßig wirken. Der quadratische Innenraum ist 20 m hoch und durch eine ganz moderne Konstruktion aus Eisen und Rabitzplatten gedeckt, die auf den vier Pfeilerpaaren der Ecken ruht. Die Höhe entspricht genau der Pfeilerdistanz, so daß, um Wagners Ausdruck zu gebrauchen, »ein pantheonisches Verhältnis von 1:1« herauskommt. Die Belastung ist nicht ganz 2 kg auf den qcm. Leichtigkeit, Festigkeit und Billigkeit (die Baukosten betragen nur 550000 Kronen) sind maßgebend. Der »Kuppelschlauch« ist vermieden, um die Akustik nicht zu stören. Aus diesem Grunde sind auch die Ecken und Flächen gerundet und der Putz rauh gehalten. Wie fürs Hören, ist auch fürs Sehen ideal gesorgt; Wagner geht darin so weit, daß er der Apsis keine Fenster gibt, weil diese immer das ganze Publikum blenden. Alles Detail ist streng erwogen, sogar die Länge der Bänke, die 800 Personen fassen. Sie sind ungewöhnlich kurz, um etwa notwendiges Eingreifen der Wärter (bei Geistesgestörten!) zu erleichtern. Für das Personal der Anstalt ist eine eigene Empore angebracht. Kanzel und Hochaltar sind reizende moderne Eisenkonstruktionen, die sich nicht hinter Schulformen verheimlichen. Überhaupt ist alles neu gedacht und nach



Bedarf erfunden. In überraschender Weise zum Beispiel die bildlichen Darstellungen, welche Wagner, da Klimt nicht zu haben war, *Kolo Moser* aufgetragen hat. Schon die Lünette über dem Portal ist eine große Szene, vollends das Hochaltarbild von 75 qm Flächeninhalt. Für Fresken ist Wagner nicht eingenommen, wegen der Schwierigkeit und Unverläßlichkeit. Aufgespannte Leinwanden, mit ihrem fatalen Staffeleigeschmack, stören gar das bauliche Wesen des Raumes. So hat er Mosaiken aus Tonplatten, für die Gewänder Marmorplatten, kombiniert; weiß oder farbig, poliert oder rauh, auch mit Glasflüssen und Bronze inkrustiert, so daß dekorative Mannigfaltigkeit entsteht. Die landschaftlichen Teile bestehen aus Tonfliesen, der große Glorienhimmel aus Reihen bombierter Goldglasscheiben, in weißen polierten Stuck eingelassen. Die Wirkung ist ausgiebig und neu, aber auch unleugbar monumental. Die Wagnerkirche wird jedenfalls eine lebendig fortwirkende Neuerung im Wiener Kirchenbau bedeuten. Der im Bau begriffenen großen Jubiläumskirche (vom verstorbenen Professor Luntz aus der gotischen Schmidtschule) erschwert sie im Vorhinein die Existenz. Die Jubelkirche ist unser Berliner Dom.



ABB. 1. GIOVANNI BELLINI (?). MADONNA. MÜNCHEN, BARONIN MOLTKE †

EINE KOMPOSITION VON GIOVANNI BELLINI

Von Ph. M. Halm

Unter den zahlreichen Madonnenbildern, die im Ausgange des 15. Jahrhunderts und im Beginne des 16. Jahrhunderts in Venedig entstanden, kehrt häufig eine Komposition wieder, die deutlich besagt, daß wir es mit Nachbildungen nach einem — wie es scheint nun verschollenen — Original zu tun haben. Die hier in Frage kommenden Bilder haben bereits Berenson (Lorenzo Lotto S. 5, Anmerkung) und Georg Gronau (Gaz. d. B-Arts 1895, I, S. 260 und Repertorium für Kunstwissenschaft 1897, S. 301) zusammengestellt. Die Komposition ist folgende: Rechts vom Beschauer sitzt, nach links gewendet, Maria; ihr Kopf ist nach vorn geneigt; ein reich gefalteter Mantel umhüllt den Körper, um den Kopf legt sich ein Tuch. Auf ihrem linken Knie sitzt das nackte, segnende Jesuskind, das Maria mit ihrer Linken, die unter dem Arm des Kindes hervorgreift und sich über seinen Körper legt, festhält. Die rechte Hand der Maria berührt mit den Fingerspitzen entweder die Stirne eines Stifters oder eines Heiligen oder ruht auf einem aufrecht stehenden Buche. Dies sind die allen derartigen Bildern gemeinsamen Punkte, die nur im Detail variiert werden, wie z. B. im Kopftuch der Madonna, während andere Einzelheiten wieder, wie namentlich der Faltenwurf des Mantels Mariä, eine geradezu sklavische Wiedergabe erfahren. Die Komposition wird meist noch durch assistierende Heilige (bis zu vieren) erweitert; auch der Hintergrund wird verschiedentlich behandelt.

Gronau wies schon darauf hin, daß sich die Komposition gleichermaßen auf Bildern aus der Schule Giovanni Bellinis wie aus der des Alvise Vivarini findet, und »glaubt sich bei der anerkannten Stellung des Giovanni Bellini als Vormannes der Maler berechtigt, diesem die Komposition zuzuschreiben«. Ich stehe nicht an, dieser Vermutung Gronaus beizupflichten, um so mehr, als mir auch stilistische Gründe für die Autorschaft Giambellinis zu sprechen scheinen. Das verschollene Original hatte sich wohl nicht, wie bei dem einen Stuttgarter Bild Nr. 428 (Abb. 2), mit einer Heiligen begnügt, sondern zum mindesten war noch ein knieender Heiliger oder ein Stifter vorhanden, denn sonst hätte der mehr nach vor- und abwärts gerichtete Blick des Christuskindes kein eigent-

liches Ziel. Aus Kompositionsgründen ergibt sich aber dann von selbst, daß das Original nicht etwa im Hochformat wie das Stuttgarter Bild Nr. 428, sondern im Breitformat gehalten war; die meisten der Kopien haben auch ausgesprochenes Breitformat. Ohne nun dieses für die Venezianer des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts charakteristische Format von Madonnenbildern mit Halbfiguren dem Giovanni Bellini als Erfinder vindizieren zu wollen, sei doch darauf hingewiesen, daß wir bei ihm ähnlichen Kompositionen nicht selten und doch wohl öfter als bei irgend einem anderen zeitgenössischen Venezianer begegnen. Ich nenne nur die beiden Bilder in der Akademie zu Venedig, Maria mit der hl. Katharina und Magdalena und Maria mit dem hl. Paulus und dem hl. Liberalis; ferner die Madonna in S. Francesco della Vigna in Venedig mit dem hl. Sebastian, Hieronymus, Johannes Baptista und Franziskus, sowie einem Stifter, der hier ganz in der Art unserer Bilder nur mit der Hälfte des Oberkörpers sichtbar ist[1]). Dem Umstande, daß bei diesen Madonnen Bellinis noch eine symmetrische Anordnung der Figuren obwaltet, möchte ich keine allzu große Bedeutung beimessen. Die Gesichtszüge der Madonna hier auf ihre Verwandtschaft mit Bellini prüfen zu wollen, erscheint mir nicht minder unmöglich wie untunlich, da doch einerseits kein Kopist sein eigenes Ich so ganz und gar zu verleugnen imstande sein wird, andererseits aller Wahrscheinlichkeit nach auch gar nicht die feste Absicht einer getreuen und täuschenden Kopie bestand.

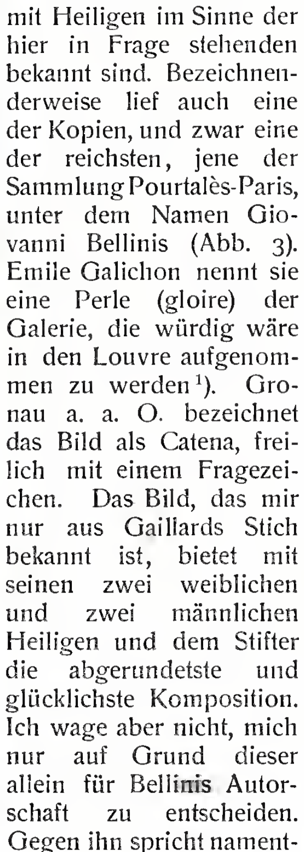


ABB. 2. BASAITI (?). MADONNA. STUTTGART, GEMÄLDESAMMLUNG

Weiter sei auf die Art, wie das Kind sitzt beziehungsweise wie Maria dasselbe hält, hingewiesen. Wenn auch nicht typisch getreue, so finden wir bei Bellini doch verwandte Sitzstellungen des Kindes, z. B. auf der Madonna der Nationalgalerie in London, auf der Madonna mit dem Engelreigen in der Akademie in Venedig, dann auf dem herrlichen Bild in der Sammlung Morelli in Bergamo; man vergleiche namentlich hier das linke Beinchen. Ähnlich wie auf unseren Bildern erscheint dann die linke Hand der Maria unter dem Ärmchen des Kindes durchgeschoben auf der Madonna mit St. Katharina und Magdalena der Akademie in Venedig, auf der Madonna mit St. Paulus und Georg und auf der Madonna von 1487 (Nr. 94) in der gleichen Sammlung. Auf diesen Madonnen sowohl als auch auf der Madonna in Bergamo läßt das Kind mehr oder weniger lässig den Arm herabhängen; bei den in Frage stehenden Kopien ist er nur um einiges mehr abgebogen, auch erscheint das Händchen entgegen der bellinischen Weise ausgestreckt.

1) Morelli I, 344, hält den Stifter für eine Zutat des 17. Jahrhunderts.

Mich bedünkt, daß die hier berührten Punkte in ihrer Gesamtheit sehr wohl Giambellino als Meister des verschollenen Originals erscheinen lassen können, jedenfalls ihn mehr als etwa Alvise Vivarini, seinen Nebenbuhler, von dem mir keine Madonnenbilder mit Heiligen im Sinne der hier in Frage stehenden bekannt sind. Bezeichnenderweise lief auch eine der Kopien, und zwar eine der reichsten, jene der Sammlung Pourtalès-Paris, unter dem Namen Giovanni Bellinis (Abb. 3). Emile Galichon nennt sie eine Perle (gloire) der Galerie, die würdig wäre in den Louvre aufgenommen zu werden[1]). Gronau a. a. O. bezeichnet das Bild als Catena, freilich mit einem Fragezeichen. Das Bild, das mir nur aus Gaillards Stich bekannt ist, bietet mit seinen zwei weiblichen und zwei männlichen Heiligen und dem Stifter die abgerundetste und glücklichste Komposition. Ich wage aber nicht, mich nur auf Grund dieser allein für Bellinis Autorschaft zu entscheiden. Gegen ihn spricht namentlich das etwas kleinlich behandelte, geblümte und mit Perlen besetzte Kopftuch; Bellini liebt ganz schmucklose, einfarbige, höchstens mit einer schmalen Bordüre besetzte Tücher. Auf zwei Bildern, dem Previtali der Berliner Galerie (Abb. 5) und dem sogenannten Basaiti der Stuttgarter Galerie (Nr. 428) erblicken wir die gleiche betende Heilige; das Stuttgarter Bild gibt sie ziemlich genau, nur in vereinfachter Kleidung, Previtali in freier Übersetzung wieder. Außerdem entlehnt auch Previtali den lesenden Paulus. Irre ich nicht, so gehen also beide Bilder auf das Pariser Bild oder das jenem zugrunde liegende, wohl ebenso reiche Original Bellinis zurück.

Die beiden Bilder der Stuttgarter Galerie wurden

1) Gazette des Beaux-Arts XVIII (1865), S. 11.



ABB. 3. CATENA (?). MADONNA MIT HEILIGEN. PARIS, SAMMLUNG POURTALÈS

bisher dem Marco Basaiti zugeschrieben[3]). Den Beweis, daß das eine mit der assistierenden, oben erwähnten Heiligen eher ein früher Lorenzo Lotto zu nennen ist, von dem ein verwandtes Bild in Neapel (Abb. 4; nach Berenson zwischen 1503 und 1505 gemalt) sich befindet, hat Franz Rieffel mit kurzen, aber treffenden Worten bereits erbracht (Repertorium für Kunstwissenschaft 1897, S. 168). Hier ist darauf hinzuweisen, daß nicht — wie die Erläuterungen des Klassischen Bilderschatzes zu Nr. 1400 besagen — das Bild Nr. 428 die »Marco Basaiti« gelesene Inschrift trägt, sondern das Bild Nr. 429, das die einfachste Form unserer in Frage stehenden Madonnenbilder repräsentiert. Die stark retuschierte Inschrift lautet: marcho · d ioa[s] B · P (oder p?). Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der italienischen Malerei, Band V, S. 285 bezw. 186) schreiben das eine Mal das Bild, das ehemals von Ridolfi (Marav. I, 94) als Bellini angesprochen worden war und aus S. Maria degli Angeli zu Murano stammt, dem Basaiti zu, während sie das andere Mal es als fraglich hinstellen, ob es von Marco Basaiti, Marco Pensaben oder Marco Belli herrührt. Der Zustand des Bildes — es ist sehr stark beschädigt und übermalt, namentlich im Mantel der Madonna, an ihrer linken Hand und am Kind — verbietet geradezu ein bestimmtes Urteil. Am ehesten möchte man noch durch die freilich stark retuschierte Landschaft, die hinter dem den Hintergrund der Madonna bildenden Vorhang sichtbar wird, an Basaiti erinnert werden. Doch widerspricht dieser Vermutung auf das entschiedenste die noch verhältnismäßig gut erhaltene, entsetzlich fade, langweilige, knochenlose rechte Hand der Maria; man vergleiche sie nur mit den lebendigen Händen auf den Bildern der Berufung der Söhne Zebedäi in Venedig und Wien oder mit den Berliner Madonnenbildern. Auch spricht mir der Cartellino dagegen. Basaiti signiert gewöhnlich in Antiqua MARCVS BAXAITVS oder BASAITI, aber nie in so fremdartiger Weise in Kursiv-Minuskel. Wie schon erwähnt, verbietet nach meinem Bedünken der schlechte Zustand des Bildes eine bestimmte Taufe. Von Interesse ist mir der zweite Teil der Inschrift: »d ioa[s] B. P«. Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der italienischen Malerei V, S. 285) lösen sie auf: »Marcus de Joannes Bellini pinxit« von Reber und Bayersdorfer bei der Erläuterung des Stuttgarter Bildes Nr. 428 (Klassischer Bilderschatz Nr. 1400): »Marcus de Joanne Bellini pinxit«[4]). Ich stehe nicht an, mich dieser Leseart anzuschließen; scheint sie mir doch ein weiterer Beweis des Schulzusammenhanges unserer Bilder mit Bellini zu sein. Ich verkenne hierbei durchaus nicht die grammatikalischen Schwierigkeiten; doch könnte das s in ioas nicht erst bei der Retusche der Inschrift entstanden und ursprünglich ein e gewesen sein, wie auch von Reber und Bayersdorfer »de Joanne Bellini« zu lesen geneigt sind. Soll nun dieses de nur die Schülereigenschaft des Marcus bekunden oder direkt besagen, daß Marcus das Bild nach Bellini gemalt habe? Weder Crowe und Cavalcaselle, noch von Reber und Bayersdorfer treten dieser heiklen Frage näher. Beides ist ja wohl möglich.

Gronau sagt nun a. a. O. S. 302, daß seine Zusammenstellung »ganz sicher noch nicht alle Kunstwerke mit dieser Komposition« aufzähle. Ich bin in der Lage, ein weiteres Bild seinem Verzeichnisse beizufügen. Es befand sich in München in Privatbesitz (Baronin

3) Verzeichnis der Gemäldesammlung in Stuttgart, von Lange (1903), Nr. 428 und 429.

4) Das Verzeichnis der Gemäldesammlung in Stuttgart von Lange (1903), S. 95, liest »marcho d ioa b. *P*.«

Moltke)[1]) und schließt sich im großen und ganzen in der Komposition dem bezeichneten Stuttgarter Bilde Nr. 429 an (Abb. 1). Maria sitzt rechts vor einem an einer Stange hängenden Vorhange, der mit seinem unteren Teile eine Brüstung verdeckt, hinter welcher links eine hügelige Landschaft sichtbar wird. Die Hand der Mutter legt sich auf ein auf der Brüstung stehendes Buch. Also eine Komposition ähnlich wie auf den beiden Stuttgarter Bildern, und wenn ich Gronau folgen darf, auch des Londoner Bildes von Cima (?) bei Mr. L. Lesser. An der Brüstung ist ein kleiner in sechs Teile gefalteter Cartellino mit der Inschrift: IOANNES BELLINVS befestigt. Die Erhaltung des Bildes ist eine ziemlich gute zu nennen. Am Mantel erscheinen einige Stellen übermalt; bei zwei Sprüngen, die an unwesentlichen Stellen sich zeigten, beschränkte man sich klugerweise auf Verkitten und ein oberflächliches Abtönen des Grundes. In den Maßen (Höhe 0,66 m, Breite 0,97 m) entspricht das Bild im allgemeinen den bereits bekannten Bildern.

ABB. 4. LORENZO LOTTO. MADONNA. NEAPEL, MUSEUM



ABB. 5. PREVITALI. MADONNA. BERLIN, KGL. MUSEUM

Das Kolorit ist ein ruhiges, einheitliches. Der an der Stange hängende, in das Rote hinüberspielende grüne Vorhang, der jenem auf dem Bilde Bellinis von 1487 in der Akademie zu Venedig ähnelt, teilt das Bild in beinahe gleiche Hälften. Das Kopftuch der Maria ist fast weiß, ihr Mantel blau, das Futter unter der rechten Hand von ziemlich roter Orangefarbe, ihr Kleid von leuchtendem Karmoisin. Das Karnat von Mutter und Kind, ein warmes Goldgelb, erhält in den Wangen und anderen Stellen einen roten Anflug. In der koloristischen Wirkung gemahnt diese Gruppe viel an die eben erwähnte Madonna Bellinis von 1487 in der Akademie zu Venedig.

Auf der linken Seite des Bildes erblicken wir hinter einer rotbraunen Marmorbrüstung eine Landschaft mit meist kegelförmigen, langweiligen Bergen, einen Fluß mit befestigter Brücke im Mittelgrunde und eine wandernde Schafherde mit Hirtenpaar im Vordergrunde. Für die wenig detaillierten Berge mit ihren geraden, gleichmäßig ansteigenden Konturen fehlt mir jeder Vergleich mit auch nur entfernt ähnlichen Veduten. Im Hintergrunde sind sie blau, im Mittelgrunde grün gehalten, so zwar, daß die Färbung gegen die Grate hin rasch an Intensität, im Grün fast bis zu Schwarz, zunimmt. Mit dieser wenig intimen Behandlung steht die Landschaft in scharfem Kontrast zu den Figuren der Madonna und des Kindes unseres Bildes und zu den viel sorgfältigeren Landschaften Bellinis. Wie ich oben entwickelte, scheint mir Giambellino der Meister des verschollenen Originals zu sein, auf den alle diese kompositionell verwandten Bilder zurückgehen. Gronaus Vermutung gewinnt durch das letzte Bild nur noch an Wahrscheinlichkeit, wenn ich auch weit entfernt bin, in ihm das verschollene Original, das zweifellos noch assistierende Heilige und einen Stifter enthielt, zu erblicken. Der Cartellino nennt Bellini als Meister; doch man weiß, wie skeptisch man gerade bei diesem Meister der Namensbezeichnung gegenüberzutreten hat, da eine große Anzahl Schulbilder mit dem Meisternamen signiert ist. Mit vollem Rechte aber können wir das Bild zum mindesten als ein Schulbild und zwar, die Landschaft ausgenommen, als ein sehr gutes bezeichnen. An Stelle der Landschaft war sicher eine Figur beabsichtigt, die ganze Raumverteilung spricht dafür. Das Stuttgarter Bild Nr. 429, das sich nur auf Mutter und Kind beschränkt, räumt der Landschaft dagegen weit weniger Raum ein, so daß bei diesem eine Figur kaum gedacht war; es ist kompositionell abgerundeter.

Meine Skepsis bezüglich des Cartellino gründet sich nur auf der allgemeinen Wahrnehmung, daß viele Schulbilder die Signatur Bellinis tragen. Am Cartellino unseres Bildes selbst läßt sich nichts Auffallendes konstatieren; er erscheint als der Entstehungszeit des Bildes angehörig, nicht als spätere Zutat. Die Schreibweise ist die bekannte in Antiqua: IOANNES BELLINVS, jedoch ohne die Vergrößerung des einen L, welche Morelli I, 353 als Kennzeichen einer echten Bellini-Signatur ansieht. Doch möchte ich hier dieser

1) Über den Verbleib des Bildes, das im Jahre 1900 gelegentlich der Renaissance-Ausstellung der Sezession in München verkauft wurde, fehlen mir sichere Nachrichten.

Behauptung des trefflichen Bilderkenners nicht beipflichten. Ebensowenig möchte ich aber nun auf Grund des Monogramms für die Autorschaft Bellinis mit aller Sicherheit und vollem Nachdruck eintreten, so verlockend es auch wäre, einen neuen Bellini entdeckt zu haben. Das eine aber darf wohl kühn behauptet werden, daß unser Bild gerade in der Auffassung der Madonna am meisten der bellinesken Art entspricht, jedenfalls viel mehr, als etwa der Berliner Previtali, der Pariser Catena oder der Lorenzo Lotto in Neapel.

Giovanni Bellini harrt immer noch einer stilkritischen Abhandlung; eine solche dürfte nicht versäumen, auch der einschneidenden, hier erörterten Frage näher zu treten. Es handelt sich nach meinem Bedünken nicht allein um Kopien der zwei wichtigsten Figuren, sondern auch um freiere Übersetzungen[1]). So darf zu den Kopien keinesfalls die Nummer 2 des Gronauschen Verzeichnisses (Repertorium 1897, S. 301), der Previtali der Londoner Nationalgalerie, gerechnet werden, der schon wesentlich andere Kompositionselemente — vergleiche die »en face«-Stellung der Maria, die Sitzart des Kindes — zum Ausdruck bringt. Ein anderes Bild, die als Cima da Conegliano bezeichnete Madonna mit einem Stifter des Berliner Museums beansprucht, wie ein Blick auf das Christuskind beweist, weit mehr diesen Platz.

Mir war es nur darum zu tun, Georg Gronaus Vermutung, daß Bellini der Meister des verschollenen Originals war, durch einige Beobachtungen zu festigen, und dazu bot sich als ein treffliches Argument das Münchener Bild. Meines Wissens tragen nur zwei der bisher bekannten Kopien eine Signatur, der Lorenzo Lotto in Neapel und der sogenannte Basaiti in Stuttgart. Durch die Bezeichnung auf dem Münchener Bilde nun wird aber Berensons und Rieffels Annahme (Repertorium 1897, S. 168), daß Lorenzo Lotto und Marco Basaiti bei demselben Meister, nämlich dem Alvise Vivarini gelernt hätten, erschüttert, und überdies gewinnt auch der schon vermutete und angenommene Schulzusammenhang Lottos und Basaitis mit Giambellino an Sicherheit. Das hier neu eingeführte Bild erweist sich nach den angedeuteten Punkten für die Geschichte der venezianischen Malerei von besonderer Bedeutung und zweifellos als ein wichtiges Glied für die noch keineswegs genügend aufgeklärten Beziehungen der um Giovanni Bellini sich gruppierenden und von ihm abhängigen Maler untereinander.

1) Zu diesem zählt auch die Verlobung der hl. Katharina von Andrea Previtali in S. Giobbe zu Venedig.



VALENTIN RUTHS. DER SCHAARMARKT IN HAMBURG

VALENTIN RUTHS

Von H. E. Wallsee-Hamburg

Viele halten das Jahrzehnt nach dem Tode eines hervorragenden Künstlers als für eine unbefangene Schätzung seiner Bedeutung am ungeeignetsten. Ich möchte diese Annahme nur mit einiger Einschränkung gelten lassen. Sie trifft zu, wenn es sich um Begabungen handelt, die in einschneidender Weise in die Kunstbewegung ihrer Zeit eingegriffen haben und mitten im Flusse dieser Bewegung hinweggestorben sind, wie etwa Feuerbach und Makart und in neuerer Zeit Böcklin, und sie trifft wieder nicht zu bei Künstlern, deren Lebenswerk schon vor ihrem Ableben in geschlossener Kurve vorgelegen hat. An dem künstlerischen Lebensbild von Ludwig Richter, Menzel, Leibl, Lenbach z. B. hätten auch weitere, mit arbeitsvoller Tätigkeit ausgefüllte Jahrzehnte nichts abzuändern vermocht, weil, was die entscheidungsvollsten Maßstäbe abgibt, für ihre Beurteilung nicht erst am Ausgang ihres Lebens gefördert worden ist.

Und ähnlich so verhält es sich auch mit dem hamburgischen Landschaftsmaler Valentin Ruths. Die wichtigsten Grundlagen für die Gewinnung eines Urteils über die ihm zustehende künstlerische Bedeutung sind nicht erst in dem Ausgangsjahrzehnt seines Lebens zu suchen. So wertvolle Lichter das in diesem Jahrzehnt Geschaffene seinem Lebenswerk auch hinzugefügt hat, dieses Werk selbst lag lange vorher in schon gefesteten Umrissen abgeschlossen vor. Man kann von Valentin Ruths zu dem in den niedersächsischen Kunstverhältnissen Unbewanderten nicht sprechen, ohne zur Orientierung einiges Allgemeine über diese Verhältnisse vorauszuschicken. Es hat der Landschaftsmalerei in Hamburg auch schon im Beginn des vorigen Jahrhunderts an Freunden nicht gefehlt, obwohl das hauptsächlichere Interesse dem Sittenbild und mehr noch dem Bildnis zugewendet war. Gleichwohl konnte Hamburg Hauptpflegestätte werden eines erst in unseren Tagen verallgemeinert zur Geltung gekommenen Kunstzweiges: der landschaftlichen Panoramamalerei. So z. B. hat in den dreißiger Jahren ein von den Gebrüdern Suhr gemaltes Panorama von Hamburg und Umgebung einen Siegeszug durch ganz Europa angetreten. Da nun diese Brüder Suhr (es waren drei) in ihrem Fache ganz tüchtig, aber doch nicht so hervorragend waren, daß angenommen werden könnte, das ihrem Ham-

burger Panorama auch auswärts entgegengebrachte Interesse sei auf dessen künstlerische Beschaffenheit zurückzuführen gewesen, erübrigt doch wohl nur die Annahme, daß hierfür die architektonische Eigenart ihrer Vaterstadt und mehr noch die ganz außerordentliche Schönheit ihrer Umgebung bestimmend gewesen ist. Was die niedersächsische Landschaft an sich für die Kunst bedeutet, ist vielleicht am ehesten dem Verständnis nahe gebracht, wenn wir auf die Dichter hinweisen, die aus Niedersachsen hervorgegangen sind. Die Namen Hebbel, Storm, Frenssen, Liliencron genügen. Diese Männer erscheinen in ihren Werken Schöpfungen derselben Elemente, die den Boden ihrer Heimat gestaltet haben. Sturm und Wellen haben diesen Boden geschaffen, zerrissen und geformt, auf dem im Laufe von ungezählten Jahrtausenden Mengen blühender Waldstriche neben schwermütigen Ödflächen, Dünen und Moore erstanden sind, um die her silberne Wasserbänder tiefe Rinnen zogen.

Die Kultur hat manches an diesem Bilde verschoben, manches abgeändert und manches Neue hinzugetan, an seiner Grundnote hat sie nichts umzugestalten vermocht, und wer heute im Sachsenwald streift und wer in der Heide herwärts Lüneburg des Weges zieht, der kann ohne Phantasie sich in weit zurückliegende Alterszeiten versetzt glauben. Die Malerei ist im Erkennen des hohen schönheitlichen Wertes dieser heimischen Landschaft hinter den Schriftstellern dreingezogen. Wenn wir von der schon erwähnten Panoramamalerei absehen, die schließlich doch ein anderes ist, als im allgemeinen unter richtiger Landschaftsbildnerei verstanden wird, so sehen wir die Erkenntnis und das Verständnis für die Schönheit ihrer heimatlichen Landschaft im besonderen und den Wert der Neubelebung der Landschafterei für die Zukunft der Kunst im allgemeinen erst bei dem im Jahre 1777 geborenen Otto Runge einsetzen. Verwandte Anklänge finden sich bei Julius Oldach, zur Stimmungsschilderung entwickelt ist die Landschaftsmalerei in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei Christian Morgenstern und Adolf Friedrich Vollmer. Dem letzteren steht überdies das Verdienst zu, als Erster die schönheitlichen Werte des hamburgischen Hafens erkannt und — als Radierung — künstlerisch als Erster frei behandelt zu haben.

»In den dreißiger Jahren vollzog sich innerhalb des Hamburger Künstlerkreises die entscheidende Krisis. Die Führer der Präraffaelitengruppe waren jung gestorben. Die Stimmungslandschafter wie Morgenstern und Vollmer ausgewandert. Morgenstern gründete eine eigene Schule in München, Vollmer verlor in der Fremde seine früh entwickelte Eigenart und kehrte als ein anderer nach Hamburg zurück. So blieb das Feld Jakob Gensler und Herrmann Kauffmann, die, von Hause aus auf das Leben der Gegenwart gerichtet und weder von der Altertümelei der Präraffaeliten, noch von der Sentimentalität der Romantiker im geringsten angekränkelt, in den Münchener Realisten ihre gleichgearteten Führer fanden. Als sie in ihre Heimat zurückkehrten, rissen sie ihre Genossen mit sich fort. Die Landschaft und das Volksleben der Heimat wurden von der jungen Kunst auf das mannigfaltigste widerspiegelt. Den Sachinhalt des täglichen Tuns und Treibens unseres Volkes und der hügeligen Wald- und Heidelandschaft hat das Geschlecht völlig erschöpft. Dagegen kam der Ansatz zu einer Schilderung des Stimmungsgehaltes, den wir bei Morgenstern und Vollmer konstatieren können, bei ihnen nicht zur Entfaltung. Wir dürfen angesichts der Werke von Kauffmann, der Gebrüder Gensler, der beiden Haeselich, Otto Speckters und anderer mehr die Bezeichnung Hamburger Schule für diese Künstlergruppe wohl anwenden, denn weder in früherer, noch in späterer Zeit ist der Mensch und die Natur unseres Landes so ernsthaft und umfassend dargestellt worden, und neben den wahlverwandten Münchener Realisten gibt es weder in Berlin, Dresden noch Düsseldorf eine Gruppe von Künstlern, die zu jener Zeit für ihre Provinz geleistet haben, was von 1830 bis 1850 Kauffmann und sein Kreis in Hamburg gewesen sind. Daß es von der deutschen Kunstgeschichte übersehen und in Hamburg vergessen werden konnte, liegt an dem Kreis, für den die Künstler schufen. Fast alle ihre Arbeiten befinden sich in Privatbesitz. Wir haben aber heute die Pflicht, uns dieser eigenartigen Leistungen bewußt zu werden, die sicherlich von den kommenden Geschlechtern zu dem gesündesten gerechnet werden, was unser Jahrhundert in Deutschland hervorgebracht hat.«

So schreibt A. Lichtwark in seinem Buche über »Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg.«

Auf die hier genannten Künstler des näheren einzugehen, würde uns von dem eigentlichen Zweck dieser Zeilen, unseren Lesern die Persönlichkeit des bedeutendsten hamburgischen Landschaftsmalers aus unseren Tagen nahe zu bringen, ablenken. Daß er in dieser seiner Bedeutung nicht auch außerhalb Hamburgs längst erkannt ist, dafür geben die Schlußsätze in dem dem Lichtwarkschen Buch entnommenen Auszug die Erklärung. Über Berlin und Dresden sind die nennenswerten Werke Ruths auf Ausstellungen nicht hinausgekommen und just die für die Kenntnis seiner künstlerischen Eigenart bezeichnendsten befinden sich in privaten Händen. Wie so mancher der aus Hamburg hervorgegangenen Künstler begann die Laufbahn auch Valentin Ruths' im Kaufmannskontor. Er war dahin gebracht worden, weil seinen Eltern die Mittel zum Bezahlen des Lehrgeldes fehlten, das ein Maleramtsmeister für die angesuchte Übernahme des Knaben als Lehrling gefordert hatte. Der kleine Ruths aber, in dem der Künstler sich schon frühzeitig regte, hielt scharfen Ausguck nach irgend einer Gelegenheit, seine Sehnsucht verwirklichen zu können. Diese Gelegenheit fand sich in einer Bekanntschaft mit einem Lithographen namens Beer. Dieser erbot sich auch, ihn in die Lehre zu nehmen, obwohl Ruths erklärte, die Lithographie nur als Mittel zum Zweck zu betrachten, da er Landschaftsmaler werden wolle und müsse.

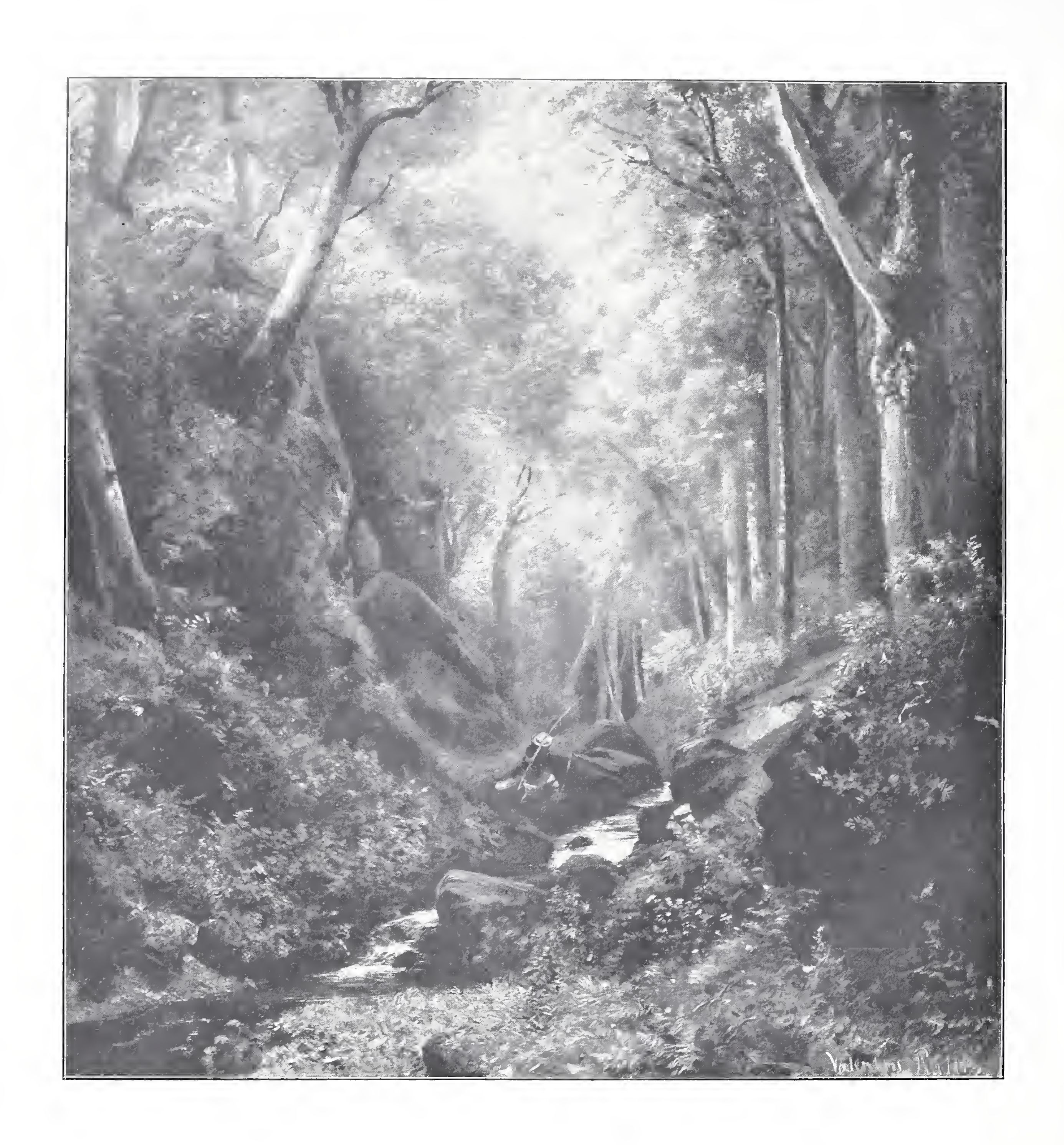
Ruths bedang sich für die ersten zwei Jahre die Hälfte des Ertrages seiner Arbeiten aus und forderte für später die halbe Zeit zu seinem alleinigen Nutzen. Beer ging auf beides ein. Nachdem Ruths den ersten Winter nach Gips und nach Vorlagen gezeichnet hatte, fing er im Frühjahr 1844 an, Aufnahmen nach der Natur zu machen. Der Aufbau des im Jahre 1842 abgebrannten Stadtteiles stand damals im Vordergrund des allgemeinen Interesses, und Ansichten davon als Kopfleisten für Briefbogen fanden guten Absatz. Der eifrige Kunstnovize zeichnete allmählich größere Ansichten, nachmittags und Sonntags auch landschaftliche Studien. Das Verhältnis mit Beer zerschlug sich, als Ruths im Frühjahr 1846 der Absprache gemäß die Hälfte der Zeit für sich in Anspruch nehmen wollte, und er arbeitete nun den Sommer für sich allein. Im Herbst hatte er ungefähr hundert Thaler erübrigt. Diese Summe schien ihm ausreichend genug, darauf seine künstlerische Zukunft zu bauen. Nun machte er sich Anfang Oktober, meist zu Fuße wandernd, zeichnend und skizzierend, über den Rhein und durch Süddeutschland auf den Weg nach München, wo er am 1. November 1846 eintraf. Er fand hier Aufnahme in der polytechnischen Schule; die Reise und der Winter hatten aber trotz der größten Einschränkung seine kleine Barschaft bald aufgezehrt. Die Lithographie ermöglichte es ihm zunächst, wenn auch nur kümmerlich, in München zu existieren. Seine Lage besserte sich sogar vorübergehend im Jahre 1848, wo ihm die politische Bewegung Gelegenheit gab, Tagesereignisse und politische Karikaturen zu zeichnen. Die zunehmenden Wirren machten indes auch dem und einigen anderen guten Aussichten wieder ein Ende, und so kehrte er nach fast zweijährigem Aufenthalt in München im Sommer 1848 nach Hamburg zurück. Hier fand er zunächst Beschäftigung in der lithographischen Anstalt von Ch. Fuchs, zog sodann im Sommer nach dem bei Hamburg gelegenen Vorort Großborstel, wohin er die Steine kommen ließ, und zeichnete und malte in freier Zeit landschaftliche Studien. Zwischendurch — es war dies im Jahre 1849 und 1850 — malte er seine ersten Bilder.

1850 ging Ruths nach Düsseldorf zu J. W. Schirmer. Hier gehörte Valentin Ruths mit zu jenen Künstlern, die in ihren Werken Lessings Worte: »daß die Landschaft, weil sie keine Seele habe, für die Malerei kein Vorwurf sein könne«, zuerst ins Unrecht stellten. Freilich stand die Naturliebe jener Zeit noch unter dem Zeichen der Romantik, es war die Blüteperiode der stilisierten Landschaft, in der die wirkliche Natur sich den jeweiligen Neigungen des darstellenden Künstlers unterordnen mußte.

Was Ruths unter Schirmer in Düsseldorf empfangen, entwickelte er weiter durch eigene Anschauungen, zunächst auf seiner ersten Italienfahrt, als deren Frucht er unter anderem eine derzeit im Besitz der hamburgischen Kunsthalle befindliche, im Abendsonnenschein erglühende kleine Landschaft aus den Sabinerbergen heimbrachte. Schon in diesem Gemälde tritt in bestimmter Form zutage, was in der Folge so häufig in seinen Werken wiederkehrte, daß hier wohl von einer dauernden Eigenart unseres Künstlers gesprochen werden kann: das ist der bei Lessing am sichtbarsten, bei Schadow weit abgeschwächter, aber noch immer in seinen Ausklängen bei V. Ruths deutlich wahrnehmbare Einfluß Schinkels: von erhöhten Standpunkten aus eine möglichst große Fläche mit Bergen, Hügeln, Tälern, Flüssen, Saatfeldern und Landwegen zu umfassen. Hierzu gesellte sich bei Ruths eine kräftige Durchbildung der Form, Energie des Kolorits und die vorschlagende Neigung, in das in der Landschaft Gegebene und tatsächlich Vorhandene seine eigenen Ideen hinein zu konstruieren, womit jedes seiner Gemälde ein Persönliches erhielt, das auch ohne Namensfertigung jedes seiner Werke sofort als von seiner Hand herrührend erkennen läßt.

Im Jahre 1857 kehrte Valentin Ruths nach seiner Vaterstadt zurück, wo er seither, mit Unterbrechungen, dauernd verblieb. Diese Anhänglichkeit entsprang dem reinsten Heimatgefühl, denn künstlerisch, wie in seiner menschlichen Eigenart zog es Ruths weit mehr auf stille, von Menschengewühl und dem Getriebe der großen Städte abseits gelegene Bahnen. Im Treppenhause der Kunsthalle in Hamburg sind acht Gemälde von seiner Hand aufgemacht, acht akademische Paradestücke, ihrem räumlichen Umfang nach wohl die größten Leinwanden, die er bemalt, in dem, was sie von dem Poeten sagen, der in dem Künstler steckte, wohl die zurückhaltendsten unter allen seinen Werken. Nicht daß er dem an sich Großen ausgewichen wäre, aber dieses erkannte er nicht in großen Maßen, sondern in dem Widerhall, den die von außen herantretende Erscheinung weckt. Die Heide, der Urwald, das Hochgebirge — diese bleibenden Stätten des Naturgroßen — waren seine künstlerischen Lieblingsaufenthalte, aus denen heraus sein Geist reichste Befruchtung empfing. Der Baum stand ihm — künstlerisch — näher als der Mensch, und vor die Wahl gestellt, wen von den beiden er in seinen Gemälden im Vordergrunde anbringen solle, entschied er sich immer für den ersten. So befanden sich unter den einhundertundsiebzig oder mehr nachgelassenen Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen (fertige Arbeiten und Studien), die während der Monate März und April dieses Jahres in der Kunsthalle ausgestellt waren, alles in allem etwa vier oder fünf Tafeln mit einiger figürlicher Staffage, die aber selbst dort, wo im Titel darauf Bezug genommen war — wie z. B. auf dem als »Künstlers Erdenwallen« bezeichneten Gemälde, das vier Wanderkünstler in öder Dünenlandschaft zum Mittelpunkte hat —, nur zur Unterstützung des besonderen Charakters der betreffenden Landschaft dienten.

Die großen Schönheiten der eigentlichen hamburgischen Landschaft sind in unseren Tagen von vielen neu entdeckt worden und nicht nur von Hamburgern allein. Elbauf- und elbabwärts, in den Niederungen des Alstertales und im eigentlichen hamburgischen Hafenbecken selbst kann man mit dem



VALENTIN RUTHS — WALDBACH



VALENTIN RUTHS

WESTFÄLISCHE LANDSCHAFT

33*

Wiederbeginn der guten Jahreszeit hamburgische und auch von weither zugereiste Künstler, Lehrende und Lernende, einzeln und in Gruppen darauf ausgehen sehen, sich vornehmlich der malerischen Reize dieser Landschaft zu versichern. Aber eben nur der malerischen Reize. Das, was über den Farbenklang hinaus und was in dieser Landschaft lebendig, daß eine Seele da ist, das haben die meisten nicht erkannt, und so können wir es von ihnen auch nicht erfahren. Man wird, wenn der Umformungsprozeß, in dem Hamburg, Stadt und Land, sich zur Zeit befindet, abgeschlossen sein wird, um zu erfahren, wieviel Heimeliges es hier herum gegeben hat, sich bei den Blättern und Tafeln Valentin Ruths' Rats erholen müssen.

In seinen letzten Lebensjahrzehnten war Ruths Zeuge der großen Reformbewegung auf dem Gebiete der Malerei, die ganz besonders in Hamburg bei qualitativ weit auseinanderstehenden Begabungen lärmvolle Zustimmung fand. Doch statt vor den turbulenten Äußerungen dieser Bewegung in kühler Abkehr, wie so viele andere Alte taten, scheu oder im Trutze zurückzuweichen, suchte er nach der Möglichkeit einer Verständigung, die er auch in der Weise fand, daß, was er an den Modernen für gut erkannte, er seiner eigenen Art verband. Dadurch hat er für sich erreicht, daß es seiner Kunst bis in unsere Tage herein nicht an werktätigen Freunden fehlte, und für seine jungen Berufsgenossen, daß sie an dem Beispiel lernten, das er ihnen bot. Und so ist, indem er, ohne von seiner erprobten alten Art zu lassen, von dem Neuen an- und aufgenommen hat, was ihm gesund und mit seiner Naturanschauung im Einklang stehend geschienen, er der ungestümen Jugend geworden, was das Alter der Jugend stets sein soll: ein Beispiel Gebender und Wegweisender in dem schweren Kampf des Lebens.

Valentin Ruths war am 6. März 1825 geboren worden und ist am 18. Januar 1905 gestorben.



VALENTIN RUTHS. AUS DEM SABINERGEBIRGE



VOM GEWÖLBE DER TAUFKIRCHE ST. GEREON IN KÖLN

DIE ROMANISCHEN WANDMALEREIEN DER RHEINLANDE

Die Veröffentlichung mittelalterlicher Wandmalereien ist zwar eine sehr nötige und verdienstliche, dabei aber recht mühselige und undankbare Arbeit, die von jeher nur in geringem Grade den Ehrgeiz der Fachgenossen zu entflammen vermocht hat. Die Tatsache, daß die Kenntnis des Entwickelungsganges der mittelalterlichen Malerei irrig und lückenhaft bleibt, solange sie sich nur auf das Studium der Miniaturen stützt, wird zwar willig anerkannt, aber zugleich mit größter Geduld ertragen.

Es gehört eine ganz besondere Liebe zur Sache und eine unermüdliche Ausdauer dazu, um diese sprödeste Klasse von Kunstdenkmälern sich zum Arbeitsfelde zu erwählen. Mit dem photographischen Apparate ist in vielen Fällen gar nichts zu erreichen, des Standortes, der Flächengestaltung und der Beleuchtungsverhältnisse wegen. Die mühselige und kostspielige Durchpausung erfordert geradezu fachmännisch geschulte Augen und Hände, die nur in den seltensten Fällen zur Verfügung stehen. Und selbst dann schleichen sich leicht noch Irrtümer in die Darstellung ein, weil ja die Zusammenhänge der Linien oft nur erraten werden müssen. Die meist trümmerhaft erhaltenen Farbenreste müssen wieder besonders und aus freier Hand eingetragen werden. Die farbige Reproduktion endlich erfordert große Mittel und ganz besondere Mühewaltung. Und das Resultat so vieler hingebender Arbeit ist schließlich doch in vielen Fällen nur ein künstlerisch wenig befriedigender, trümmerhafter Gesamteindruck. Kurzum: Ein undankbares Gebiet! Zahlreiche große und kleine Wandbilderzyklen, die in der lebhaften Umbau- und Restauriertätigkeit der letzten Jahrzehnte zutage getreten waren, sind daher wieder unter der Tünche verschwunden oder durch den Pinsel des Restaurators ihres dokumentarischen Wertes beraubt worden, ohne daß sie vorher in einwandfreien Aufnahmen für die Forschung festgelegt worden wären. Nur innerhalb größerer Verbände und bei sehr reichlichen Mitteln ist eine entsprechende Pflege dieser wichtigen Klasse mittelalterlicher Kunstdenkmäler möglich.

Der *Provinzial-Konservator der Rheinprovinz* hat sich ein besonderes Verdienst dadurch erworben, daß er seit einem Jahrzehnt eifrig bemüht gewesen ist, die gerade im Rheinlande zahlreich zutage tretenden Reste mittelalterlicher Wandmalereien vor ihrer Vernichtung oder Restaurierung in guten Nachbildungen zu retten. Über 250 Blätter der Art sind jetzt bereits im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz vereinigt. Ein ganzer Stab besonders geschulter und ausgebildeter Maler war dauernd für diesen Zweck beschäftigt. Es bleibt ein Ruhmestitel der *rheinischen Provinzialverwaltung,* die Mittel für diese Aufgabe bereitgestellt zu haben. Mit Ungeduld wurde die Veröffentlichung der kostbaren Funde von der Forschung erwartet. Der große Zug, der durch die rheinische Wandmalerei des Mittelalters hindurchgeht, war ja schon einigermaßen bekannt durch die drei großen Wandbilder-Zyklen von Schwarzrheindorf, Brauweiler und Ramersdorf, die *aus'm Weerth* vor fast einem halben Jahrhundert, allerdings erst im Zustande *nach* der Restauration, veröffentlicht hat[1]). Ferner waren die schönen Dekorationen der St. Severikirche zu Boppard und der Chorschranken des Kölner Domes, die interessanten Reste im Westchor des Münsters zu Essen und in der Kirche zu Knechtsteden auf der großen *Ausstellung mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien* im Berliner Kunstgewerbemuseum (Frühjahr 1895) durch charakteristische Proben vertreten[2]). Diese Proben sind inzwischen in dem verdienstvollen und reichhaltigen Werke *Borr-*

1) E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Atlas mit 40 Tafeln und Textband. Leipzig 1857—1860.

2) Vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, 148—159.

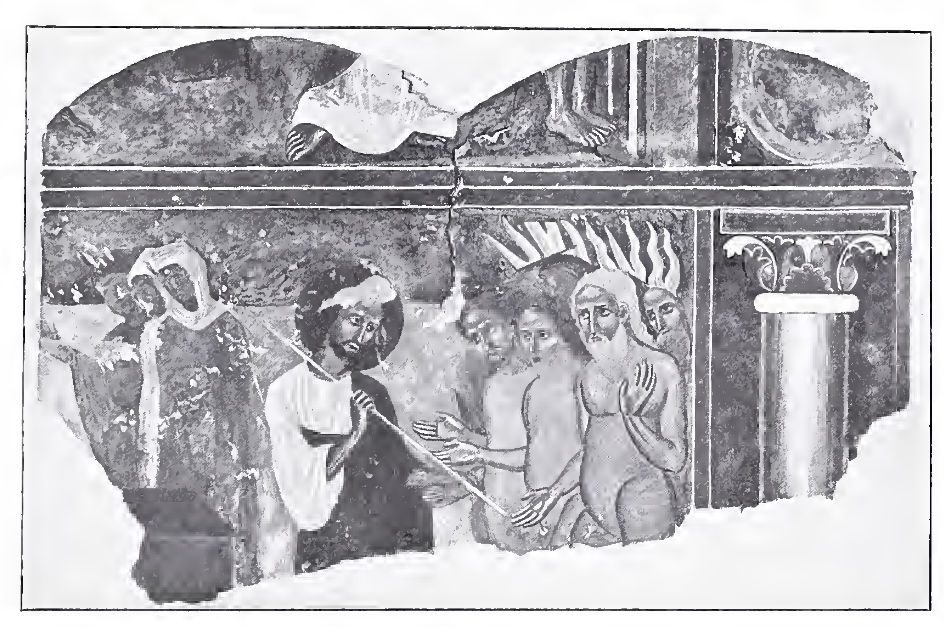
manns »Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland« (Berlin 1897 bis 1900) in farbigen Nachbildungen veröffentlicht worden. Einen vollen Eindruck dessen aber, was für die Kenntnis der mittelalterlichen Monumentalmalerei aus den rheinischen Denkmälern zu erwarten sei, vermittelten doch erst die zahlreichen farbigen Kopien aus dem rheinischen Denkmälerarchiv, welche auf den Düsseldorfer Ausstellungen der Jahre 1902 und 1904 zu sehen waren.

Nun liegt der erste Tafelband des seit Jahren von *Paul Clemen* sorgfältig vorbereiteten großen Werkes vor. Er umfaßt auf 64 Tafeln die rheinischen Wandmalereien der romanischen Epoche [1]). Man muß gestehen, daß die Erwartungen noch bedeutend übertroffen werden, sowohl was die Reichhaltigkeit und Bedeutung der Denkmäler, als die Art ihrer Wiedergabe anbelangt. Bis zurück ins 9. und 10. Jahrhundert, zu den Malereien im Oktogon und in der Kaiserloge des Aachener Münsters, geleiten uns die ersten Tafeln. Bringen sie auch nur dürftige Überreste zur Anschauung, es sind doch wertvolle Ergänzungen zu den einzigen bis jetzt bekannten Denkmälern deutscher Wandmalerei aus dem ersten Jahrtausend, den beiden Zyklen in der Bodenseegegend.



AUS DER TAUFKAPELLE ST. GEREON, KÖLN

Das 11. Jahrhundert ist durch die ganz besonders gut wiedergegebenen, bisher noch nicht veröffentlichten Heiligengestalten aus der ehemaligen Luciuskirche zu Werden und durch die nun zum erstenmal vollständig reproduzierten Szenen aus dem Westchor der Münsterkirche zu Essen vertreten. Aus dem 12. Jahrhundert werden die große Apsismalerei der Abteikirche zu Knechtsteden, die Dekoration der Krypta in der Münsterkirche zu Emmerich, die erst jüngst aufgedeckten Gemälde in der Krypta von St. Maria im Kapitol und aus dem Chor von St. Gereon zu Köln vorgeführt. Wir müssen dem Herausgeber dankbar sein, daß er auch die Bilderkreise aus der Schwarzrheindorfer Doppelkirche und aus dem Kapitelsaal von Brauweiler in diesem Zusammenhange vollständig und übersichtlich wiederholt hat. Es mußten dabei die von aus'm Weerth benutzten Zeichnungen zugrunde



MALEREI IN DER KRYPTA DER MÜNSTERKIRCHE ST. MARTIN ZU EMMERICH

1) Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, von Paul Clemen. Publikation XXV der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. Tafelband in größtem Folio (64×49 cm). Verlag von L. Schwann, Düsseldorf, 1905. Preis mit dem später erscheinenden Textband 75 M.



WANDGEMÄLDE IN DER TAUFKAPELLE VON ST. KUNIBERT IN KÖLN

gelegt werden, da die Originale rettungslos verrestauriert sind. Gesamtansichten des jetzigen Zustandes wurden hinzugefügt. Zwei mächtige Christophorusgestalten aus der Peterskirche zu Bacharach und aus dem Bonner Münster (die letztere umstehend abgebildet) gehören ebenfalls noch dem 12. Jahrhundert an.

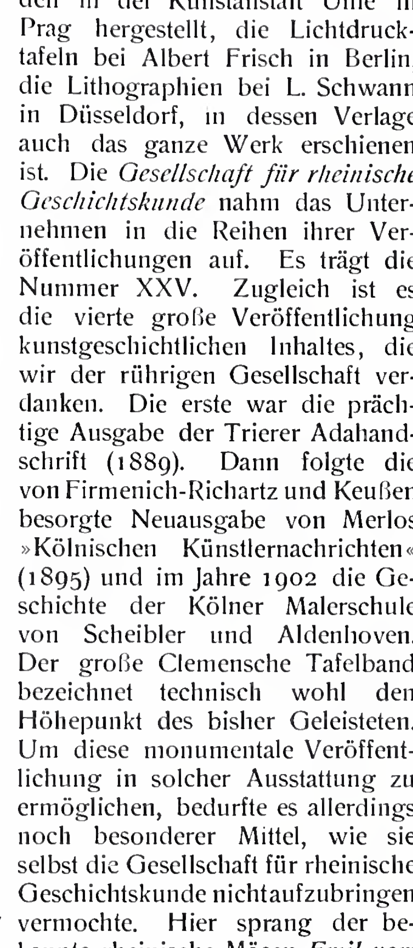
Mit dem 13. Jahrhundert wird die Fülle der erhaltenen Denkmäler noch größer. Clemen bringt in diesem Bande nur die, welche ihrem Charakter nach noch der romanischen Epoche zuzurechnen sind: die große Dekoration der Bopparder Severikirche, die bisher meist noch unveröffentlichten Wandgemälde aus Sayn, Carden, Andernach, Linz, Neuß, Limburg und endlich die Zyklen in der Taufkapelle St. Gereon, in St. Maria Lyskirchen und in St. Kunibert zu Köln.

Aus dieser knappen Aufzählung ist schon zu entnehmen, welche Fülle neuen kunstgeschichtlichen Urkundenmaterials durch die Clemensche Publikation der Forschung zugeführt wird. Die Anschauungen über den Entwickelungsgang der deutschen Malerei im Mittelalter, speziell auch nach der Seite des Farbensinnes hin, wird in wesentlichen Punkten Berichtigungen daraus entnehmen. Näher auf die kunstgeschichtlichen Ergebnisse einzugehen, ist jetzt noch nicht die Zeit, da der ausführliche Textband, der die Forschungsergebnisse und die eingehende Beschreibung der einzelnen Denkmäler nebst vielen Detailaufnahmen enthalten soll, erst binnen Jahresfrist ausgegeben werden wird. Er soll auch einige Kapitel über Technik und Stil, über das monumentale Dekorationsprinzip, über das Verhältnis der rheinischen Wandmalerei zu Westfalen und Frankreich, zur byzantinischen Kunst und zur rheinischen Buchmalerei bringen. Dem jetzt

ausgegebenen Tafelbande ist nur ein kurzes Vorwort und eine knappe Beschreibung der Tafeln beigegeben.

Die unserer Anzeige eingefügten Bildproben wollen von der Sorgfalt der Aufnahmen und ihrer Wiedergabe eine Vorstellung vermitteln. Wer jemals mit der Veröffentlichung alter Wandmalereien zu tun gehabt hat, wird die Unsumme von Arbeit abzuschätzen wissen, die in den zwanzig vielfarbigen und vierundvierzig einfarbigen Tafeln des Clemenschen Werkes niedergelegt ist. Je nach der Art des Denkmales, nach seiner Wichtigkeit und seinem Erhaltungszustande oder nach den zur Verfügung stehenden Vorlagen sind die verschiedensten Techniken zur Anwendung gebracht worden: Lichtdruck, Lithographie, Farbenlichtdruck, Dreifarbendruck. Entsprechend wechselt auch das zu den Tafeln verwendete Papier. Das sehr große Format hat leider die Unhandlichkeit der ganzen Mappe zur Folge, — ein Tisch von ausschweifender Größe ist zu ihrer Entfaltung erforderlich. Aber andererseits ist durch die Größe der Tafeln eine so deutliche Wiedergabe auch der kleineren Einzelheiten der Darstellung ermöglicht worden, daß für diesen Vorzug die Unbequemlichkeit gern in Kauf genommen wird.

Da das Werk neben der kunsthistorischen Betrachtung auch den praktischen Zwecken der heutigen Monumentalmalerei zu dienen wünscht, wurden eine Anzahl großer Kirchendekorationen im Ganzen wiedergegeben, so die aus der Severikirche zu Boppard (Tafel 32), aus dem Limburger Dome (Tafel 49), aus der Liebfrauenkirche in Andernach (Tafel 47). Die Außendekoration an der Stiftskirche zu Carden (Tafel 36) ist ein interessantes Beispiel für die bisher wenig beachtete, aber in der Zeit des romanischen Stiles sicher vielfach geübte farbige Tönung hervorragender Bauglieder an der Außenseite monumentaler Gebäude. Auffallenderweise befindet sich unter den sämtlichen in diesem ersten Tafelbande veröffentlichten Wandmalereien nur ein einziges Denkmal der *Profankunst,* nämlich zwei, leider sehr beschädigte Szenen, die im Jahre 1889 in einem Hause am Holzmarkte zu Köln entdeckt und in das Museum Wallraff-Richartz übertragen wurden. Sie stellen wohl Vorgänge aus einer ritterlichen Romandichtung dar.



ST. CHRISTOPHORUS. MÜNSTERKIRCHE, BONN

Viele Kräfte haben unter Clemens umsichtiger und sachkundiger Leitung zusammengewirkt, um dieses monumentale Denkmälerwerk zustande zu bringen. Elf verschiedene Künstler waren bei der Herstellung der Vorlagen tätig; drei Kunstanstalten leisteten die Arbeit der Reproduktion. Die Dreifarbendrucke wurden in der Kunstanstalt Unie in Prag hergestellt, die Lichtdrucktafeln bei Albert Frisch in Berlin, die Lithographien bei L. Schwann in Düsseldorf, in dessen Verlage auch das ganze Werk erschienen ist. Die *Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde* nahm das Unternehmen in die Reihen ihrer Veröffentlichungen auf. Es trägt die Nummer XXV. Zugleich ist es die vierte große Veröffentlichung kunstgeschichtlichen Inhaltes, die wir der rührigen Gesellschaft verdanken. Die erste war die prächtige Ausgabe der Trierer Adahandschrift (1889). Dann folgte die von Firmenich-Richartz und Keußen besorgte Neuausgabe von Merlos »Kölnischen Künstlernachrichten« (1895) und im Jahre 1902 die Geschichte der Kölner Malerschule von Scheibler und Aldenhoven. Der große Clemensche Tafelband bezeichnet technisch wohl den Höhepunkt des bisher Geleisteten. Um diese monumentale Veröffentlichung in solcher Ausstattung zu ermöglichen, bedurfte es allerdings noch besonderer Mittel, wie sie selbst die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde nichtaufzubringen vermochte. Hier sprang der bekannte rheinische Mäcen *Emil vom Rath* in Köln ein, der sich damit wieder ein schönes Denkmal in der Geschichte der Wissenschaft errichtet hat. Darum ist ihm mit Recht das Werk zugeeignet. Dem energischen Organisator und kenntnisreichen Herausgeber Clemen wünschen wir einen gedeihlichen Fortgang und Abschluß des groß angelegten Unternehmens, für das ihn die kunstgeschichtliche Forschung dauernd zu Dank verpflichtet bleibt.

Jena, im Mai 1905. *PAUL WEBER.*

Die dem Hefte beigegebenen Kunstblätter: Original-Farbenholzschnitt von Hans Neumann jr.-München und Originalradierung von Max Heilmann-Frankfurt a. O. sind aus dem von der Zeitschrift für bildende Kunst 1904 ausgeschriebenen Wettbewerbe hervorgegangen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



VOR DER KIRCHE. ORIGINALRADIERUNG VON M. HEILMANN, FRANKFURT A. O.











DER NEUE REMBRANDT IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT

BEMERKUNGEN ZU DEN ZWEI HELIOGRAVÜREN

VON LUDWIG JUSTI

WENN man neben unsere beiden Heliogravüren irgend eine ältere Reproduktion dieses Rembrandtschen Gemäldes legt, so hat man im kleinen eine ähnliche Metamorphose vor sich, wie sie das Original erlebte, als es von seinem hohen finstern Platz im Schönbornschen Salon in den hellen Oberlichtsaal des Städelschen Instituts wanderte[1]). Eine ähnliche Metamorphose, aus ähnlichen Gründen: die älteren Aufnahmen sind offenbar bei zu schwachem Licht gemacht worden. Der Unterschied ist am Original selbstverständlich viel größer, aber er ist doch auch in der Reproduktion noch so überraschend, daß der Leser wohl den Entschluß fassen wird, recht bald nach der schönen alten Mainstadt zu kommen, um dies Werk zu studieren, das seit Generationen nicht den Platz einnehmen konnte, der ihm gebührt.

Das Bild ist bezeichnet und datiert 1636. Seit 1634 war Rembrandt mit Saskia verheiratet. Aus seinen Werken dürfen wir schließen, daß er damals sehr glücklich mit ihr lebte. Ihr beträchtliches Vermögen befreite ihn vom Zwang des Verdienenmüssens. Mit dreißig Jahren war er damals der gefeiertste Künstler seines Volkes. Er malte, wie alle Holländer, zumeist kleine Bilder für kleine holländische Zimmer, während die katholischen Maler jener Zeit, in Belgien und Italien, umfangreiche Martyrien und Mythologien für Kirchen und Paläste lieferten. So kommt Rembrandt, in dieser seiner glänzenden Zeit, zu dem Entschluß, ohne Bestellung ein mächtiges Werk zu schaffen, mächtig in Format und Aktion, mächtig auch im Können. Als Gegenstand wählt er, im Geist jener Zeit, ein Martyrium, natürlich aus dem Alten Testament. Alle künstlerischen Prinzipien, die er in jenen Jahren entwickelt hatte, bringt er hier in höchster Feinheit, Steigerung und Verschlingung hinein.

Es scheint, daß er 1639 das Bild an Constantin Huygens verschenkte, man muß wenigstens eine Briefstelle darauf beziehen, nach den Maßangaben (wenn nicht irgend ein Gemälde desselben Formates verloren sein sollte). Rembrandt schreibt dort, das Bild solle hell in einem großen Raum hängen (was nunmehr der Fall ist). Es muß schon früh nach Wien gekommen sein, von wo es der berühmte Friedrich Karl von Schönborn nach Würzburg brachte; nach dessen Tod kam es nach einigem Streit 1746 in die gräflich Schönbornsche Galerie zu Wien (nach urkundlichen Forschungen, deren Resultate mir vorläufig mitgeteilt wurden). 1760 wird es dort erwähnt auf einem Stich von Landerer.

Die Szene spielt in einem holzgedielten Gemach, das sich links in gewölbtem Bogen nach einem helleren Raum öffnet; dorther kommt das Licht. Drei schwere Vorhänge fallen von oben in mächtig rahmenden Kurven herab, sie verleihen dem Raum den Eindruck von Luxus und Abgeschlossenheit; für die Komposition geben sie die ruhigen großen Flächen tiefer Farbe, die Rembrandt als Folie braucht, und zugleich bedingen sie die feine Abstufung der Helligkeit nach rechts hin. Links steht ein Tischchen mit goldverzierter Decke, darauf eine goldene Schale und Kanne, und ein lässig abgeworfener Gürtel; am Boden liegt Dalilas Oberkleid — blaßblaue Seide mit Silber. Rechts neben Dalila, zwischen zwei schweren Vorhängen, sieht man die Lehne eines großen Sessels, dessen grüner Bezug mit Metallknöpfen genagelt ist. Hier hat Dalila zuletzt gesessen, den Kopf des schlafenden Simson auf ihrem Schoße haltend; die Gruppe wäre ähnlich zu denken wie auf dem Bildchen in Sanssouci, und zwar würde man Simson etwas schräg vom Rücken her gesehen haben.

Nun hat das Weib die Philister gerufen, die zu vieren von rechts herbeigesprungen sind, Simson in den Rücken fallend: einer hat ihn umklammert, und sich mit ihm nach hinten übergeworfen, daß heißt im Gemälde nach rechts vorne. Dalila springt im selben Moment in der entgegengesetzten Richtung vom Lehnstuhl auf. Das Auseinandergehen der Bewegung in diesen beiden Mittelfiguren ist ein bedeutungsvolles und sehr großartiges Motiv, ungleich lebendiger als in den entsprechenden Darstellungen des Rubens und van Dyck, die sich nicht entschließen können, auf die Pikanterie des halb gelagerten Weibes und der parallelen Körperaxen zu verzichten.

Ein zweiter Philister fesselt Simsons rechten Arm (der so viele Philister geschlagen hatte), ein dritter sticht dem Helden ein Auge aus, indem er den Kopf mit der Linken am Bart fest hält; er ist auf dem linken Bein weit ausgefallen, mit dem ganzen Körpergewicht seine Aktion verstärkend. Der vierte kommt rechts herbei gestürzt, brüllend, mit Schild und hochgehobenem Schwert, vom Rahmen überschnitten[1]).

1) Vergl. Kunstchronik, 26. Mai 1905.

1) Hier wie auf der linken Seite sind spätestens um die Mitte des 18. Jahrhunderts schmale Streifen angesetzt worden, wohl um das ursprünglich steile Format des Bildes dem üblichen Schema anzunähern, zum Schaden der Komposition; die Bewegung dieses Mannes wirkt nur, wenn er hereinkommt, daß heißt vom Rahmen überschnitten wird. Beide Streifen sind in der Heliogravüre weggenommen; an dem Original werden sie jetzt vom Rahmen verdeckt. Vor dieser Verbreiterung hatte man bereits einmal auf einfachere Weise die gewohnte Proportion hergestellt, indem man oben ein breites Stück umschlug, ebenfalls sehr zum Schaden der Komposition. Nach diesem Zustand ist die Kasseler Kopie gemacht, also an allen drei

Diese Figur nimmt der Hauptgruppe das Absichtliche, Gestellte, deutet vorhergehende und nachfolgende Bewegungen an, jedoch mit aller Reserve, die bei dem großen Maler selbstverständlich ist.

Gegenüber, links, eine einzelne Gestalt, mit vorgehaltener Pike die Aktion seiner Kameraden sichernd (aber welche Angst in den aufgerissenen Augen!). Die Figur steht ungefähr in der Bildfläche, gibt damit dem Auge den ruhigen Anhalt für die eminent unruhig gerichteten Axen der übrigen Körper. Zugleich ist sie in der Fläche völlig ausgebreitet, wie man eine Pflanze im Herbarium ausbreitet, so daß sie einen interessanten und reich bewegten Umriß bildet — während rechts die Gepanzerten plastisch, als Formmassen, wirken. So sind die diagonal auseinandergerissenen Mittelfiguren eingerahmt links von der flachen Umrißfigur, rechts von dem Knäuel durcheinander gesteckter Formen.

Dieser Reichtum des Aufbaus vollendet sich durch die Ökonomie des Lichtes und der Farbe. Natürlich nicht in nachträglichem Zusatz, sondern alles bedingt sich gegenseitig.

Das Licht kommt diagonal aus der Tiefe herein, von links. Man sieht gleich eine neue Funktion für die Figur mit der Pike: in der Bildfläche ausgebreitet, und von reichbewegtem Umriß steht sie wirkungsvoll gegen das hier hereinkommende Licht, das hinter ihr am stärksten ist: es zehrt hier auf dem abgeworfenen Oberkleid der Dalila die Lokalfarbe ganz auf, die sich erst unten nahe dem Bildrand wieder erholt. Auf den auseinandergehenden Mittelfiguren differenziert sich das Licht: die Dalila trifft es von unten, den Simson von oben. Dann stuft es sich auf den drei Kriegern in klaren Absätzen nach rechts oben hin ab. Dies sind nur die Hauptmomente der Lichtverteilung, die mit fabelhafter Sicherheit zu einander wie zur Bildfläche gestimmt sind. Gerade hierüber mußte man im Schönbornschen Salon, wie nach den alten Photographien, besonders falsch urteilen. Wie nun von diesen Hauptmomenten aus das Licht weiter in alle Einzelformen und Farben hinein verteilt ist, in ruhigen Flächen und launigen Flecken, von Schatten überschnitten oder durch Reflexe aufgehellt, auf trüben Stoffen ermattend oder in Glanzlichtern aufleuchtend, all das kann nicht geschildert werden.

Endlich die Farbe. Sie ist von besonderer Kraft und Brillanz. Auch hier kann ich nur das wundervolle Zusammenwirken der Hauptmomente andeuten, die farblose Reproduktion gibt ja keine Stütze wie etwa bei der Beschreibung der Bewegung.

Dalilas Oberkörper erscheint in leuchtendem hellbraun; darum legt sich ein breiter Ring wundervoll fortschreitender Farben: von tiefem Grün rechts beginnend folgt nach links hin Blaugrau, Dunkelgrau, Hellgrau, dann, die klarste Stelle, reines Hellblau (die Partie um die Schere, ein Stück straffgespannten Stoffes), dann geht es unten über dunkleres Blau zum Grün zurück. An diesen Ring kräftiger kühler Farben schließen sich nach unten hin ganz blasse Töne: links das schon erwähnte, vom Licht fast verzehrte Blaßblau in Dalilas abgeworfenem Kleid; rechts daneben reich nuanciertes Blaßgelb in der Bekleidung Simsons. Gegen diesen ganzen kühlen Farbenblock in der Mittelpartie steht links die Figur mit der Pike in mächtigem warmem Rot verschiedenster Tönung (wovon man bisher nichts ahnen konnte); die stärkste Note darin, am rechten Ellbogen, ist gegen das Hellblau gesetzt, also gegen die klarste Note des kühlen Farbenkreises. Dagegen sind auf der rechten Seite die Farben matter: braunes Leder, und, als herrschender Ton, das Stahlgrau der Rüstungen, das in einer außerordentlich feinen Proportion zu dem mehrfach genannten Hellblau steht.

Man sieht wie alles ineinander greift: der Formenknäuel rechts kann in der Gesamtwirkung der Komposition durch die eine Figur mit der Pike balanciert werden, weil auf der rechten Seite weniger starke Lichtkontraste sind, und weniger starke Farbenkontraste. Oder, wenn man eine einzelne Figur nimmt: den Mann mit der Pike fanden wir in einer ganzen Reihe von Funktionen — Markieren der Bildfläche, Hineinbringen bewegter Linie, Verstärken des kräftigsten Lichts, Entgegenwirken gegen den kühlen Farbenring um Dalila, Balancieren des Formengedränges auf der rechten Seite — aber alle diese feinen und komplizierten Funktionen kümmern unseren Philister gar nicht, er scheint nur auf Simson zu achten, alles übrige dünkt ihm selbstverständlich: das ist gerade das Wunderbare. Man findet hier künstlerische Prinzipien, wie man sie auch sonst in Rembrandts Werken jener Zeit konstatieren kann, ja überhaupt in der Kunst des Barock; diese Prinzipien sind mit größter Kraft und Sicherheit angewendet und ineinander verschlungen — und doch möchte man glauben, der Künstler hätte nichts weiter getan, als einen Vorgang äußerst lebendig sich vorzustellen und festzuhalten — so selbstverständlich, so erlebt wirkt das Ganze. Man nehme die Figur des Simson. Als Bewegung großartig, in heftigstem Kontrapost, ganz im Sinn der Zeit. In dem Jahrhundert seit Michelangelos Medicigräbern ist der Winkel zwischen Schulterlinie und Knielinie immer größer geworden. Die beiden Oberarme bilden eine Gerade von kraftvoller Wirkung, die Unterarme treten stark vor. Arme und Beine gehen rechts zusammen, links auseinander. So geht es fort, dabei alles in kühnster Verkürzung. Das rechte Bein nun ist hochgehoben,

Seiten kleiner als der Zustand seit spätestens 1760 (Datum des Landererschen Stiches), wo das echte obere Stück wieder aufgeschlagen und die unechten Seitenstreifen angesetzt waren. Man kann heute noch die beiden Falten oben erkennen, wo die alte Leinwand um den Keilrahmen herumgelegt war; bei ungeschickter Beleuchtung können sie in der Photographie störend hervortreten, und so erklärt es sich, daß man in modernen Reproduktionen zuweilen ganz einfach ein großes Stück des Bildes weggelassen hat! — Die Maße sind nach Wegnahme der unechten Streifen: Höhe 2,38 Meter, Breite 2,72 Meter; die oberen Ecken leicht abgerundet. An jenen Streifen ist die Farbe stark abgesplittert, während die alte Rembrandtsche Malerei durchgehends ganz ausgezeichnet erhalten ist, selbst in dem einst umgeschlagenen Stück!

dadurch ist die Figur mit Dalila verbunden (man erkennt erst die Wichtigkeit dieser Bewegung, wenn man sie einmal wegdenkt); und ferner: der springende Punkt im Bilde ist Dalila, sie bildet, mit dem schönen Farbenkreis um sie herum, das Zentrum des Bildes. Und während nun der Kopf des Simson und das Ausstechen des Auges für den Gesamteindruck des Bildes durchaus in dem Formenknäuel der rechten Bildhälfte untergehen, so ist der zusammengekrampfte Fuß Simsons in das Zentrum des Bildes hineingehoben als erträglicher Repräsentant des Martyriums. Also wiederum, allein in der Bewegung dieser einen Figur, eine ganze Verschlingung künstlerischer Momente — und doch ist der Eindruck der Figur ganz einfach: Donnerwetter! wo hat er das nur gesehn? Vielleicht glaubt mancher Leser, Rembrandt habe tatsächlich bloß den Vorgang lebendig gestaltet, »naturalistisch«, alles übrige sei Zufall — durchaus und vollkommen mit Unrecht. Wir armen Teufel können uns bloß nicht vorstellen, wie er den Knoten geschlungen hat. Ich kann mir wohl vorstellen, wie es beim durchschnittlichen Kunstschaffen im Gehirn des Künstlers zugeht. Es handelt sich um einen mehr oder minder großen Gradunterschied in der Stärke und Feinheit des psychischen Geschehens. Aber wie es etwa in Mozarts Gehirn zugegangen sein mag, wenn dort komponiert wurde, das kann ich mir schlechterdings nicht vorstellen. Du auch nicht, lieber Leser. Wir können nur im fertigen Werke konstatieren, wie reich und wie fein und wie balanciert alles ist. Die Entfernung von den Fähigkeiten des normalen Gehirns ist so groß, daß man sie nicht mehr mit irgend einem Maß messen kann. Früher hatte man für solche außerordentlichen Fälle das Wort Genie, das jetzt leider völlig abgegriffen ist.

Es gibt heute viele Kunstfreunde, denen diese Art des künstlerischen Reichtums gleichgültig ist, deren Alpha und Omega die Farbe und die Malweise ist. Von der Farbe war schon die Rede. Sie ist im Gesamteindruck ganz ungewöhnlich kräftig und reich — was man im Palais Schönborn nicht sehen konnte. Aber wohlgemerkt, diese Kraft des Farbeneindrucks ergibt sich durch die Zusammenordnung, durch die künstlerische Weisheit: die Einzelfarben an sich sind, wie immer in der alten Kunst, sehr zart und fein, sie verhalten sich zu den Einzelfarben etwa bei Böcklin wie der Zephyr zum Taifun. Dann gibt es in den Farbenzentren sehr schöne Nuancierungen (in Rot: die Figur mit der Pike, in Gelb: Simson), des weiteren feine Kontraste, auch treffliche Verbindungen mit der Linie (also farbige »Ausschnitte« oder »Flecken« im Sinne einiger moderner Künstler; in unserer Detailaufnahme findet man sehr charakteristische Ausschnitte derart, leider fehlt die Farbe).

Ebenso konnte man bei Schönborn von der Malweise nichts sehen, die durchaus meisterhaft ist. Die Technik paßt sich überall dem Stoff und der Betonung an, man findet eine ganze Skala von Vortragsweisen, durchweg sehr flott; aber darin alle Möglichkeiten von feinem Vertreiben bis zu lebhaftem Herumfahren, von flüssigem Ineinander der Farben bis zu grobkörnigem Nebeneinanderstehen komplementärer Farbenklexe.

Im Gesamteindruck — des farbigen Originals, nicht der farblosen Nachbildung — steht Dalila, wie schon bemerkt, im Zentrum des Bildes. Die Diagonalen der Bildfläche kreuzen sich in ihrem Leib. Ihre Figur ist am meisten isoliert, von den lebhaftesten Farben umgeben, hat eigene und sehr leichte Bewegung; die kämpfenden Männer umgeben sie als heftig bewegter formenreicher Halbring. Die Malerei ist hier am reichsten. Es ist wunderbar gemalt, wie das Licht durch den zarten plissierten und gestickten Hemdstoff zwischen den Armen hindurchgeht, und den Kopf von unten her trifft, in dem interessanten Rampenlicht, das unsere zivilisierten Bühnen nicht mehr kennen. Unendlich weich ist dies Licht. Der Ausdruck des Gesichts ist fabelhaft; weniger gesund, aber sehr viel geistreicher erfaßt als in dem etwas blöden Lächeln der Dalila bei Rubens. Auch psychologisch ist hier das Zentrum. Saskias gewohnte Züge erscheinen in starker Erregung (wie die ganze Figur, in der lebhaften Bewegung, der unvollständigen Toilette und der verschobenen Frisur): der etwas starre Glanz der Augen erzählt von der Sinnlichkeit dieses Weibes, die den Feind ihres Volkes zum Verrat seines lange bewahrten Geheimnisses zu verführen wußte; in dem emporgezogenen Mund zeigt sich die Freude über das Gelingen ihres Verrats an seiner Liebe — und Freude in diesem Moment ist höchste Grausamkeit. Dieser Ausdruck, die Mischung von Sinnlichkeit und Grausamkeit, spricht sehr unmittelbar und kräftig, man vergißt ihn nicht wieder. Es ist die sehr tiefe und seltene Kenntnis von menschlicher Leidenschaft, wo Liebe und Grausamkeit einander nahe benachbart sind oder, wie hier, gegeneinander eingetauscht werden. Dies Gemälde ist in allen Beziehungen charakteristisch für den Rembrandt der dreißiger Jahre — in Komposition, Licht, Farbe — so auch in der psychologischen Richtung. Ein Werk der späten Zeit, das in ähnlichem Grade in Tiefen der menschlichen Seele führt, ist der »Segen Jakobs« — aber in wie verschiedener Richtung: 1636 interessieren ihn die erotischen Fatalitäten, 1656 der Generationenwechsel; beidemal rührt er an den tiefsten Instinkt unserer Spezies, aber er trifft ihn an ganz verschiedener Stelle, weil er mit ganz verschiedenem Interesse herantritt. Der Dreißigjährige malt den flackernden Blick einer politischen Kurtisane (dieses gefährlichsten und interessantesten Genres, noch dazu im alten Orient), die ihren betrogenen Liebhaber martern läßt — der Fünfzigjährige malt den erlöschenden Blick des aus dem Leben Scheidenden, der seine ins Leben hineinwachsenden verständnislosen Enkel segnet.

Dies psychische Moment drängt sich jedoch keineswegs vor: die formalen Momente, Bewegung, Licht, Farbe — alles wirkt mit gleicher suggestiver Kraft zusammen und ineinander, den Beschauer von immer neuen Seiten her fesselnd und bezaubernd.



FRIEDRICH DRAKE

KAISER WILHELM-DENKMAL
AUF DER RHEINBRÜCKE BEI KÖLN

FRIEDRICH DRAKE

GEB. AM 23. JUNI 1805 — GEST. AM 6. APRIL 1882

ERINNERUNGEN ZU SEINEM 100. GEBURTSTAGE

VON PAUL MEYERHEIM

DIE alten Ägypter stellten unendlich viele Denkmäler auf. Vom Luxortempel zum Karnaktempel reitet man eine gute halbe Stunde durch eine Allee von kolossalen steinernen Widdern, an deren Vorderseite jedesmal eine Rhamses-Statue angebracht ist, und eine ebensolche Allee führt von dem Karnaktempel an das Nilufer herab. In allen Tempeln stehen zahllose riesenhafte Steinbilder von Königen und Göttern, und von der herrlichen Stadt Memphis ist nichts weiter übrig geblieben als zwei riesengroße Kolosse von Rhamses I., welche lang ausgestreckt am Boden liegend in das blaue Jenseits schauen. Wieviele Bildhauer muß es in Ägypten gegeben haben! Ganz so weit sind wir im kälteren Deutschland noch nicht; aber es gab eine Zeit um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo eine Denkmalserrichtung noch ein Ereignis war, wo es noch wenig Bildhauer gab, die aber herrliches leisteten.

Von einem solchen möchte ich hier erzählen, da ich von Kindheit an die Entstehung seiner Werke miterlebt habe. Mein Onkel Friedrich Drake wurde 1805 in Pyrmont geboren. An seinem Geburtshaus ist heut eine Gedenktafel angebracht. Sein Vater war ein einfacher Mechaniker, welcher Metallteile für Heiz- und Wassereinrichtungen arbeitete. Das erste Interesse für die Kunst wurde bei dem Knaben dadurch geweckt, daß er zu einer Sommertheater-Vorstellung in Pyrmont, einer Aufführung des eingebildeten Kranken, ein notwendiges Metallinstrument aus des Vaters Werkstatt leihweise auf die Bühne bringen mußte. Er durfte zur Belohnung diese Vorstellung, und später manche andere mit ansehen.

Zunächst erlernte er das Drechslerhandwerk, die Metallarbeit und das Stempelschneiden, wobei die ersten künstlerischen Ansprüche an ihn herantraten. Im Jahre 1824 ging Drake nach Kassel und arbeitete dort zweieinhalb Jahre in der Werkstatt eines Mechanikers an der Herstellung mathematischer Instrumente. 1827 traf ihn das Los zum Militärdienst, doch in jener idealen Zeit war es möglich, daß ein Gönner ihn von dieser Pflicht befreite. Drake hatte inzwischen einige plastische Arbeiten in Holz und Alabaster gefertigt, welche der Bildhauer Christian Rauch, der auch in Pyrmont geboren, bei einem Besuch in seiner Heimat besichtigte. Dieser große Meister war von einer Porträtbüste in Holz, einem Christus in Alabaster von Drake so entzückt, daß er den Jüngling sofort nach Berlin kommen ließ, in sein Atelier aufnahm und ihn am Modellierunterricht in der Akademie teilnehmen ließ.

Meister Rauch hatte aber das Prinzip, solchen Anfängern nichts zu bezahlen und verlangte sogar die Zusicherung, daß die Kunstnovizen genügend Geld für ihren Unterhalt besaßen. Drake hatte sich 30 Taler erspart, die ihm ein großes Kapital dünkten. Er arbeitete daher die ganze Nacht in der Feilnerschen Tonwarenfabrik, um für seinen Unterhalt täglich zehn Silbergroschen zu verdienen, und trotzdem am Tage in des Meisters Atelier. Natürlich lebte er außerordentlich sparsam, und seine Schlafstelle bestand aus einem mit Laub und Stroh gefüllten Sack, welcher in einem Winkel eines Gemüsekellers zum schlafen einlud. Es ist eine in der Landwirtschaft bekannte Tatsache, daß diejenige Wintersaat, welche einen besonders rauhen und harten Winter hindurch in der Erde ruht, besonders reiche und gute Frucht dem Landmann bringt. Und so hat diese an Entbehrungen reiche Jugend Fritz Drakes, so wie manchem anderen großen Künstler, zu seinem späteren tatenreichen Leben den Keim entwickelt. Er hatte sich inzwischen zu einem stattlich großen Mann entwickelt, mit kurzem blonden Vollbart und langen glatten Haaren. Sein Gesicht war nicht edel geformt, aber seine etwas kleinen Augen blickten forschend, frei und beobachtend auf seine Umgebung. Seine ganze Erscheinung hatte namentlich in seinen späteren Jahren etwas sehr Imponierendes. Er war als Künstler und Mensch ein ganzer Mann.

Sehr bald bekam der junge Künstler Aufträge, die seine Verhältnisse verbesserten und ihn bekannt machten. Man bestellte bei ihm Porträtbüsten in Marmor und Bronze. Er schuf eine große, stehende Madonna mit dem Kind und erhielt den ersten bedeutenden Auftrag: die Gruppe eines sterbenden Kriegers, dem der Genius den Sieg verkündigt. Das einfache und ergreifende Denkmal steht auf dem Platz am Bahnhof in Aachen. Diesem letzteren folgt ein Relief nach Goethes fünfter römischer Elegie. Dem 30jährigen Künstler wurde die Bestellung, für Osnabrück ein Denkmal von Justus Möser zu modellieren. Nach Vollendung des Möser-Denkmals machte Drake eine Reise nach Italien. Mit einem Empfehlungsbrief von Rauch ging er zu Thorwaldsen, den er in voller Arbeit traf. Der Meister steckte den Brief ungelesen in die Tasche seines Kittels und sagte zu dem jungen Künstler, da er die Hände voller Ton hatte: »Sehen

Sie sich inzwischen diese Mappe an.« Als Drake dieselbe aufschlug, fiel ein Blatt heraus, und Thorwaldsen fuhr fort: »Das ist einmal wieder ein echtes Kunstwerk.« Dieses Blatt aber war eine Reproduktion von Drakes fünfter Elegie, die ihn Zeit seines Lebens beschäftigte. Die Freundschaft der beiden war damit besiegelt. Aus Italien heimgekehrt 1837, ließ Drake seine Schwester Karoline nach Berlin kommen, damit sie ihm die Wirtschaft führen möchte. Von seinen vielen Brüdern, es waren 17 Geschwister, kamen allmählich Georg und Louis, die ihm bei seiner Arbeit zur Hand gingen, nach Berlin, und um ihn und seine schöne Schwester gruppierte sich bald ein fröhlicher Kreis von bedeutenden, jungen Künstlern. Zu den intimsten gehörten Strack, der Dichter Scherenberg, Magnus, Wilhelm Schirmer, Franz Kugler, Menzel und mein Vater Eduard Meyerheim, dessen stille Neigung zu Karoline bald Erhörung fand. Der große Meister Christian Rauch, der herrlichste und imposanteste Mann der damaligen Berliner Gesellschaft, richtete die Hochzeit meiner Eltern aus und hat mich später über die Taufe gehalten. An der Ausschmückung der ersten Wohnung meiner Eltern an der Stralauer Brücke, beteiligten sich die Freunde dieses Kreises und schufen, der Anordnung von Strack folgend, ein so bezaubernd künstlerisches Heim, in welchem mein Vater die Wandmalereien ausführte, daß dieses, mit äußerst bescheidenen Möbeln aus Birkenholz nach Zeichnungen von Strack ausgestattet eine Sehenswürdigkeit Berlins bildete. Ein nie endender Schmerz blieb es für meine Mutter, als dies alles nach dem Verlassen der kleinen Wohnung, von dem neuen Mieter, einem Major, einfach blau überstrichen wurde.



FRIEDRICH DRAKE. HUMBOLDT-DENKMAL FÜR PHILADELPHIA

Im Jahre 1845 hatte sich Drake mit einer sehr schönen Bäckerstochter, Marie Schönherr, verheiratet, welche ihm in kurzen Zwischenräumen sechs Kinder bescherte. Der König Friedrich Wilhelm IV. fand großes Gefallen an dem talentvollen, fleißigen Künstler und seiner hübschen lustigen Frau. Er errichtete dem jungen Bildhauer ein poetisch gelegenes Atelier am Tiergarten, in der Bellevue-Allee, in dem er oft vorsprach und versicherte dann, daß das Schönste im Atelier immer die muntere junge Frau sei. Dem äußerst sparsamen Meister war es sehr angenehm, daß an diesem Gebäude eine sehr sonderbare Kontraktverpflichtung haftete: Reparaturen unter 100 Talern hatte *er* machen zu lassen, alle Arbeiten, die diesen Etat überschritten, wurden auf Staatskosten ausgeführt. Selbstverständlich ließ Drake alle Schäden zur richtigen Summe anwachsen.

In meiner frühesten Kindheit bot dieses poetische Eldorado mir, dem zukünftigen Tiermaler, einige ganz besondere Reize; denn der Gärtner hielt Ziegen, Hühner, Gänse und Hunde, und im Atelier spazierte ein zahmer Rabe herum, der meinem Onkel und seinen Schülern dadurch viel Verdruß bereitete, daß er Fleischreste und erlegte Mäuse zwischen den Tonstücken verbarg, welche dann bei der Verarbeitung den Bildhauern unangenehme Überraschungen bereiteten.

Auf seinem täglichen Gange zum Atelier unterhielt sich mein Onkel gern mit den vielen Kindern, die im Tiergarten spielten und hatte ein besonderes Gefallen an zwei kleinen Zwillingsmädchen, die in einem eigenartigen, großen Kinderwagen gefahren wurden. Einige Zeit, nachdem er die Kleinen lange vermißt, besuchte ihn Graf Kanitz und fragte den Künstler, ob er wohl ein Doppelporträt seiner verstorbenen Kinder machen könne, von denen aber kaum eine bemerkenswerte Zeichnung vorhanden sei. Drake lehnte diesen Auftrag ab, machte jedoch dem betrübten Vater bald einen Gegenbesuch in der Wilhelmstraße. Hier bemerkte er im Flur den eigentümlichen, großen Kinderwagen und erhielt auf seine Frage, ob die Kleinen etwa in diesem Kinderwagen gefahren worden seien, ein zustimmendes Kopfnicken. »Ja, dann will ich die Porträts gern machen, denn ich habe mit diesen lieben Kleinen oft im Tiergarten mich unterhalten.« Das Doppelrelief wurde zum Entzücken der Eltern ausgeführt.

Drake hatte sich kaum die für einen Bildhauer nötige Kenntnis der Anatomie angeeignet, auch war er nicht ein sogenannter geschickter Modelleur, der rasch und entschlossen ein Stück Natur mit verblüffender Genauigkeit kopieren konnte, bei ihm war die Empfindung stets vorherrschend, sowie das feinste Gefühl für Silhouette, Verteilung der Maße und Wirkung in die Ferne. Seine Werke entstanden gewöhnlich sehr langsam. Stundenlang konnte er über-

legen, ehe er das Modellierholz in Gebrauch nahm. Es kam ihm niemals auf absolute Richtigkeit an, die manchem modernen Denkmal zum Unheil wurde. Er berechnete aber alle Maße genau mit Hinblick darauf, wie hoch oder niedrig das Werk aufgestellt werden sollte und tat es hierin den alten Griechen gleich, welche auch stets die Körperverhältnisse so einrichteten, daß sie aus der Ferne und aus der Tiefe ebenmäßig und richtig aussähen. Drake hatte nur wenig Schüler und Gehilfen. Seine zu große Sparsamkeit und oft rauhe Behandlung hielt jüngere Talente ab, für ihn zu arbeiten. Am längsten half ihm Calandrelli, und zwei sehr geduldige und ergebene nassauische Künstler Schieß und Keil.

Seine Sparsamkeit hatte ihn zum Helden mancher Anekdote gemacht. So erzählte man, daß er in einer großmütigen Anwandlung einen Droschkenkutscher mit einer Zigarre als Extrabelohnung beglücken wollte. Dieser aber verweigerte die Annahme derselben mit der Bemerkung: »Nee, sone Zigarre, wie Sie, Herr Professor, kann ick nich rochen.« Ein berühmtes weibliches Modell, das er bestellt hatte, war zu seiner großen Empörung nicht gekommen. Der Absagebrief, den ihm seine Frau zu spät ins Atelier brachte, lautete: ich komme überhaupt nicht mehr zu Ihnen, denn erstens bezahlen Sie mir zu wenig, und zweitens amüsiere ich mich nicht bei Ihnen, Herr Professor.

Sein Freund Strack erbaute ihm ein sehr reizvolles Haus in der ehemaligen Schulgartenstraße (jetzige Königgrätzerstraße), dessen Vorbau an der Front Drake durch vier prachtvolle Karyatiden zierte, welche an die des Erechtheion erinnerten. Dieser feine Bau ist leider verschwunden, wie so manches Schöne, Vornehme vom alten Berlin. Ebenfalls zertrümmert wurden die acht schönen Gruppen der preußischen Provinzen, welche Drake für den weißen Saal des Schlosses in Stuck an Ort und Stelle modelliert hatte. Adolph Menzel hat dieselben so schön gefunden, daß er acht große Kreidezeichnungen von äußerster Durchführung nach diesen Skulpturen vollendete. Beim Umbau des weißen Saales beachtete leider niemand diese Meisterwerke, sie wurden einfach in Schutt verwandelt.



FRIEDRICH DRAKE. VOM SOCKEL DES DENKMALS FRIEDRICH WILHELMS III. IM BERLINER TIERGARTEN

Drake war bei rauher Außenseite eine feinfühlige echte Künstlernatur. Er konnte Tag und Nacht über seine Arbeit nachdenken und war unermüdlich im Abändern und Niederreißen des Geschaffenen, wenn

es ihm nicht gefiel. Seinen größten Ruf hat er sich mit dem Denkmal Friedrich Wilhelms III. erworben, dessen Relief-Fries am Postament sich die Herzen der Bevölkerung eroberte, und wohl zum schönsten gehört, was die deutsche Bildhauerei hervorgebracht hat. Das Hauptinteresse der Beschauer des Denkmals war zu Anfang auf den Stiefel des Königs gerichtet. Man bewunderte, daß der Künstler die Einfachheit des Landesvaters dadurch charakterisiert hat, daß er ganz genau einen »Rüster« am Stiefel angebracht hat, und niemand konnte glauben, daß dies nur ein Schaden im Marmor war.

Nicht minder schön sind die Reliefs am Postament des Beuth-Denkmals am Schinkelplatz, an dem Millionen schon vorüber gegangen sind, ohne sie zu beachten. Hier hat Drake einen sehr glücklichen Versuch gemacht, rein genrehafte, moderne Szenen plastisch darzustellen. Die Perle in diesem Schmuckstück ist der Photograph Daguerre, welcher eine Mutter mit ihren Kindern photographiert. Aber auch die landwirtschaftlichen Szenen mit der Schafherde, ferner Humboldt und seine Freunde sind ungemein anziehende Reliefs.

Alle seine Schöpfungen hier aufzuzählen, würde zu weit führen. Ein Beweis dafür, wieviel große Denkmäler Drake auch in anderen Fürstentümern errichtet hat, lieferte seine breite Mannesbrust und seine linke Frackseite, welche mit Orden wahrhaft übersät war, an denen er eine große, kindliche Freude hatte.

An der Eingangstür des alten Museums steht die imposante Gestalt Christian Rauchs im faltenreichen Mantel, welche Drake wohl mit ganz besonderer Liebe und Verehrung gemeißelt hat. Die edle Schönheit dieser Figur ist geradezu überwältigend. Noch einige Arbeiten möchte ich hier wenigstens aufzählen: die Statue Melanchthons in Bretten und Wittenberg, des Kurfürsten Johann Friedrich in Jena, das Denkmal Schinkels in Berlin, die Kolossalstatue Alexander von Humboldts in Philadelphia, die letzte der Gruppen auf der Schloßbrücke, eine Viktoria, welche den Sieger krönt, der das Schwert in die Scheide zurückstößt.

Erwähnt seien Bildnisstatuetten von Rauch, Schinkel, Gebrüder Humboldt, Büsten von Goethe und Schiller, und die an Donatello erinnernden neun musizierenden Knaben in der Taufkapelle in der Schloßkirche zu Wittenberg, sowie die Bronzetüren zu dieser Kirche. Den Besuchern von Potsdams Gärten macht in den römischen Bädern eine kleine bronzene Brunnenfigur eine ganz besondere Freude, deren Idee dem Künstler vom König gegeben wurde. Ein kleiner, nackter Faun in hockender Stellung auf die Ärmchen gestützt, der übrigens sonst ganz gesund aussieht, übergibt das Wasser einem tiefer gelegenen Becken. Sehr erstaunlich ist, daß dieser so produktive Künstler kaum eine Arbeit geschaffen, welche alle seine Kollegen für die Schönste und Größte erachten, die Verherrlichung des nackten weiblichen Körpers. Nur zwei Statuetten, eine tanzende Mohrin und ein Mädchen, welches einen Schmetterling auf ihrem Knie zu haschen sucht, geben Zeugnis, daß Drake Goethes fünfte Elegie, die er bis zu seinem Ende immer aufs neue bearbeitete, wohl verstanden hat. Ein Entwurf eines Beethoven-Denkmals stellt diesen sitzend mit nacktem Oberkörper, mit Gewand über den Knien dar, den olympischen Adler hatte Drake nicht zu den Füßen des Genius angebracht, wie Klinger, sondern über ihm schwebend gedacht, so daß Beethoven den Blick zu ihm erhebt. Dies Werk ist uns nur durch eine Zeichnung Menzels erhalten.

Drakes erste Frau war nach der Geburt des letzten Kindes gestorben und etwa sechs Jahre später, ungefähr 1860, entschloß er sich zu einer neuen Vermählung mit der Gräfin Marie zu Waldeck und Pyrmont. Die schöne und stattliche Frau war von feinem Geist und großer Herzensgüte, voll Bewunderung für die Kunst. Aber sie hatte sich das Leben mit einem großen Künstler viel idealer gedacht und arbeitete ganz vergeblich daran, ihrem Gatten, abends nach getaner Arbeit, höhere geistige und geistliche Genüsse durch Vorlesen beizubringen. Es verfing bei ihm, der eine Art mittelalterliche Ritternatur hatte, nichts dergleichen, und wenn in das eine Ohr zu viel Geist hinein getrichtert wurde, der zum anderen Ohr hinaus erfolglos verrann, dann pflegte er allabendlich eine große, rohe Zwiebel zu verzehren, um die zu geistvolle Frau etwas zu distanzieren. Sie hatte ihn, der sich bisher nicht um Himmel und Hölle gekümmert, dazu vermocht, jeden Sonntag zum Generalsuperintendenten Büchsel in die Matthäikirche zu gehen. Die Reden wirkten aber nicht recht auf sein Herz und Gemüt, es kann wohl auch die kalte Kirche gewesen sein — denn er besuchte mich so manchen Sonntag vormittag nach der Predigt mit einer heiligen Verzweiflung, gab mir aber dann erleichtert sehr gute Ratschläge für meine Bilder. Sein Atelier wurde allmählich immer mehr vergrößert, besonders als Drake den Auftrag bekam, im Verein mit seinem Freunde Bläser, die beiden unteren Denkmäler für die neue große Rheinbrücke bei Köln auszuführen. Von den Erbauern des Parthenon an, bis auf die heutige Zeit, haben sich die Architekten nur zu oft als Feinde der übrigen Künste gezeigt und bedeutenden Kunstwerken Plätze angewiesen, zu denen kein menschlicher Blick dringt. Genießen wir doch den göttlichen Fries des Parthenon erst, nachdem wir seine Trümmer in europäischen Museen in der Nähe betrachten können.

Wenn schon es Kunstwerke gibt, die man »gar nicht hoch genug stellen kann«, so scheint es mir unwürdig, wirklich schöne Meisterwerke himmelhoch auf den Simsen großer Bauwerke zu placieren. Über diesen Punkt war Drake mit seinem intimen Freunde Strack in beständigem Kampf, und doch mußte er sowohl, wie Bläser, beständig unterliegen; ihre beiden herrlichen Reiterstandbilder wurden je zwischen zwei dicken Türmen hoch über der darunter sausenden Eisenbahn aufgestellt. Einen Standpunkt zur Besichtigung kann nur ein Waghals finden, der sich unten auf den Geleisen seinen Standpunkt sucht. Drake hatte sich, um die sämtlichen Maße Wilhelms

des Großen genau zu haben, eine ganz intime Privataudienz erbeten, und in derselben eine detaillierte Tabelle der Maße des Kaisers aufgenommen. Im Verlauf der Arbeit empfand er jedoch die Notwendigkeit, von diesen Maßen erheblich abzuweichen, und hat er den Oberkörper des Reiters wiederholte Male demoliert, um ihn stets bedeutungsvoller und höher über dem Pferde neu zu gestalten. Es kam ihm für die Wirkung des Ganzen sehr zu statten, daß er den viermal lebensgroßen Reiter aus seinem Atelier in den Garten, ins Freie rollen konnte, und hier draußen arbeitete er bis in den Winter hinein vier Jahre lang unermüdlich, hoch oben auf der Leiter. Er war der erste Bildhauer, der es wagte, eine solche Arbeit in einer Art Stuck zu verfertigen, und er wurde hierzu genötigt, weil ihm an dem großen Tonmodell enorme Stücke erfroren und abgefallen waren. Als ich ihn einmal besuchte, hatte er grade als Modell einen dicken Percheronschimmel der Charlottenburger Omnibus-Gesellschaft. Er sagte erfreut zu mir: »Du kommst mir grade gelegen; bitte, nimm einmal den Kaisermantel um, und reite vor dem Atelier ein paarmal auf und ab.« Ich bestieg das starke Roß, aber es hatte keinen Sinn für Auf und Ab, sondern lief nur auf und davon im flotten Trabe zum Stalle nach Charlottenburg. Es half kein Zügeln und Zerren an der Trense; der nacheilende Kutscher konnte uns nicht mehr einholen, und ich muß den Vorrübergehenden, im Kaisermantel, in der Winterlandschaft ein schönes Bild geboten haben. Das Modell dieses, wie ich glaube, nicht übertroffenen Reiterstandbildes stand im Jahre 1867 auf der Pariser Weltausstellung in Goldbronzierung auf niederem Sockel, wie jedes Reiterstandbild aufgestellt sein sollte im Ausstellungspark. Als ich meinen Onkel mit seiner Frau dorthin führte, fiel an dem nebligen Tage, grade als wir uns dem Werke näherten, ein herrlich goldner Sonnenstrahl auf seine Schöpfung, welche auf alle Besucher einen tiefen Eindruck machte. Bei dieser Gelegenheit hatte Drake zum erstenmal in seinem Leben Paris besucht, und genoß in vollen Zügen mit wahrhaft kindlicher Freude die dort versammelten herrlichen Kunstschätze. Ihn, wie seine Freunde Strack, Menzel und andere hatte ich in der Nähe meines Ateliers in einem kleinen Hotel der rue Larochefoucauld sehr billig untergebracht. Der sparsame Onkel war erfreut, wie bescheiden man in Paris leben konnte. Eines Abends gingen wir, Drake mit Frau und Tochter sowie Strack, nach dem Theater. Ich sollte die Billette nehmen, wollte aber, da ich das Stück kannte, selbst nicht mit hinein. Wir näherten uns der Kasse, ich voran und sagte: »das Billett kostet sieben Franks, du hast also 21 Franks zu bezahlen und Strack sieben.« Drake hielt sein 20 Frankstück und 1 Frank krampfhaft in der Hand, und Strack ein 20 Frankstück. Während ich sagte: drei Billette für jenen Herrn und eins für diesen, nahm der Billetteur den einen Frank meines Onkels, gab ihn rasch an Strack und noch 12 Franks dazu. Dies Manöver konnte mein Onkel nicht begreifen, und rief: »das ist ja mein Frank«, worauf er denselben dem Freunde mit Gewalt entriß; es war vergeblich, ihm das Unrecht dieses Raubes klar zu machen. Ganz begeistert war mein Onkel von der lieblichen Umgebung von Paris, die wir oft aufsuchten, um uns von den Anstrengungen der Ausstellung zu erholen.

Nach all den deutschen Siegen im Jahre 1870 begann Drake einen Entwurf für das Siegesdenkmal auf dem Königsplatz zu modellieren und hatte dabei eine sehr originelle Idee, indem er einen Kuppelbau erdachte, der zur Aufnahme der Siegestrophäen und Aufstellung der Kriegsheldenstandbilder dienen sollte; rechts und links, auf Ausbauten, freistehende Schlachtszenen, und auf der Kuppel die soviel angefeindete Siegesgöttin. Aber sein Freund Strack, der Architekt, erklärte dies alles für ein Unding, wie schon Pater profundus im zweiten Teil des Faust sagt: »Wie strack mit eignem kräftigen Triebe, der Stamm sich in die Lüfte hebt,« so siegte Stracks Ansicht, und aus der Kuppel wurde jene Säule, an die sich bis heute das Publikum nicht gewöhnen will, und doch ist jene Viktoria, genau betrachtet, in ihrer grandiosen Einfachheit viel besser als ihr Ruf.



FRIEDRICH DRAKE

In späteren Jahren kehrte der Künstler zu einer Jugendliebe zurück und meißelte in schönstem griechischen Marmor eine Wiederholung jener Winzerin aus Sandstein, welche unweit seines Ateliers an der großen Querallee im Tiergarten steht. Dieses Meisterwerk harrt noch heute, in einem Schuppen verborgen, seiner Befreiung, um die Zierde eines öffentlichen Parks zu werden. Auch an einer größeren Wie-

derholung des Marmorreliefs der Goethischen fünften römischen Elegie arbeitete er bis zu seinem Ende. Kurz vor seinem Tode im Jahre 1882 äußerte er einmal zu mir: »Eigentlich habe ich nie etwas Besseres gemacht, als jene kleine Holzbüste, durch welche ich zu Rauch kam.« — Seine Gattin hat ihn noch viele Jahre überlebt.

Die heutige Künstlerjugend hat leider wenig Respekt vor den Meistern der Malerei und Bildhauerkunst jener Epoche. Viele der Besten sind unsern Kunstjüngern kaum dem Namen nach bekannt, und das edle Selbstbewußtsein, daß wir es so herrlich weit gebracht, erhält nur dann und wann einen Dämpfer, wenn auf den retrospektiven Ausstellungen einige Werke jener veralteten Meister in die Erscheinung treten und dabei jenen Veranstaltungen erst einen eigentümlichen Reiz verleihen, eine Würze für die Feinschmecker der Kunst. Doch wenn wir die breite Treppe zum erhabenen Kunsttempel, dem alten Museum, das Schinkel uns geschenkt, hinauf steigen und in der weihevollen Vorhalle die Reihe jener großen Männer überblicken, die als Priester der schönsten und dauerndsten Kultur gewirkt haben, so wollen wir vor Christian Rauch den Hut abziehen und ihn fragen: »Soll dein Drake hier bei euch in eurer hehren Gesellschaft der nächste, würdigste Gast sein?« Dann wird Rauch mit dem Kopfe nicken und ein tiefes Ja ertönen lassen.



FRIEDRICH DRAKE. BÜSTE DER FRAU v. QUAST
NACH DER TOTENMASKE

DIE GALERIE SPECK VON STERNBURG

DIE Gemäldesammlung der Freiherrlichen Familie Speck von Sternburg auf dem Rittergute Lützschena bei Leipzig ist eine der ältesten und bedeutendsten Privatgalerien Deutschlands. Ihre Begründung fällt in die stürmische Zeit der napoleonischen Kriege und in das Jahrzehnt nach dem großen Freiheitskampfe. Freiherr Maximilian Speck von Sternburg war, neben Sammlern wie Goethe und den Brüdern Boisserée, einer der wenigen begeisterten und weitsichtigen Kunstfreunde, die in jener sparsamen Zeit von dem beweglich gewordenen Kunstbesitz retteten, was ihnen erreichbar war und in ihrer Interessensphäre lag. Er sammelte mit feinem Geschmack und einer für die Zeit sehr respektablen Kennerschaft in erster Linie die Werke der Blüte der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts in ihren Hauptvertretern. und interessantesten Stoffgebieten, ferner aber auch erlesene Proben der altniederländischen, altdeutschen und altitalienischen, der vlämischen, französischen und spanischen Schulen, insgesamt etwa 200 alte Meisterwerke, zu denen noch gegen 80 Gemälde bekannter deutscher Meister aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kommen. Aus einer langen Reihe renommierter, im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts sich auflösenden Sammlungen, z. B. dem Wincklerschen und Richterschen Kabinett zu Leipzig, den Galerien des Grafen Fries, des Fürsten Zinsendorf, des Grafen Sicking, des Fürsten von Khevenhüller-Metsch, des Fürsten Kaunitz, alle fünf in Wien; ferner aus der Gustinianischen Sammlung und der des Kardinals Valenti in Rom, aus den Kabinetten Le Brun, Glume und Clos in Paris und aus der Sammlung des bekannten Kunstkenners Conseiller Dr. de Burtin in Brüssel erwarb er bezeichnende und schöne Gemälde, die die Künstler charakteristisch vertraten, tadellos erhalten, meist signiert und sonst beglaubigt waren. Durch diese weise Beschränkung auf das Beste erhielt seine Galerie ein für eine Privatsammlung ungewöhnlich hohes Niveau. Wie bei vielseitig und genial veranlagten Männern häufig das Spiel ihrer Muße eine bedeutende und wertvolle Form annimmt, so verfolgte auch Baron Maximilian Speck von Sternburg beim Kunstsammeln von vornherein sehr hohe Ziele, und zwar mit einer wundervollen Klarheit des Blickes und einer durch kein äußerer Hindernis abzuhaltenden Energie. Ist es an sich interessant, einen Blick auf das Leben eines solchen Selfmade-Mannes seltenster Art zu werfen, so gehört es fast notwendig zum rechten Verständnis einer Privatsammlung als Ganzes, als Geschmacksausdruck, etwas Persönliches von dem Gründer zu erfahren. Er wurde am 30. Juli 1776 in dem sächsischen Dörfchen Gröba bei Riesa, in kleinländlichen Verhältnissen geboren, kam fünfzehnjährig in ein Leipziger Handelshaus und entfaltete nun seine reiche geistige Begabung in fabelhaft schneller Entwickelung. Noch als ganz junger Mann wurde er Teilhaber und Leiter einer großen Leipziger Wollhandlung, für die er fortgesetzt große Auslandsreisen machte, Filialen gründete und einen großartigen internationalen Warenaustausch einrichtete. Sein überlegener, die politischen Ereignisse überblickender Unternehmungsgeist vermochte selbst im Drange der napoleonischen Kriege den Weg zu großen kaufmännischen Erfolgen zu finden. Vom Großkaufmann entwickelte er sich dann zu einem Bahnbrecher für rationellen Landwirtschafts- und Viehzuchtsbetrieb, gründete vielgerühmte Musterwirtschaften mit Rassetieren und wirkte mit Vorträgen und Schriften so eifrig für den Fortschritt auf diesen Gebieten, daß ihn Kaiser Alexander von Rußland 1825 zur landwirtschaftlichen Erschließung seines Riesenreiches einlud und in den Ritterstand erhob. Zu ähnlichen Aufgaben wurde er einige Jahre darauf von König Ludwig I. nach Bayern berufen und seine Verdienste durch Erhebung in den erblichen Freiherrnstand eines Königl. Bayrischen Barons von Sternburg belohnt. Es berührt ganz eigentümlich, aus seinen Worten und Schriften wahrzunehmen, wie er die Überlast seiner Geschäfte als Großkaufmann und Großgrundbesitzer in den schwierigsten Zeitläuften mit der Ruhe eines Philosophen erträgt, immer in der Vorstellung, daß er nicht für sich, sondern für die Menschheit zu wirken habe. Und unbegreiflich ist, wie er Zeit gefunden hat, von ca. hundert Akademien, wissenschaftlichen Vereinen und Gesellschaften die Pflichten eines Ehren- oder korrespondierenden Mitgliedes zu erfüllen und dabei noch mannigfach literarisch tätig zu sein, sich zu einem feinen Kunstkenner auszubilden und seine erlesene Gemäldegalerie samt Kupferstich- und Handzeichnungssammlung und Kunstbibliothek zusammenzubringen. Nachdem er 1821 das Rittergut Lützschena erworben hatte, das er zu einer landwirtschaftlichen Musteranstalt machte und mit herrlichen, heute noch bewunderten Parkanlagen umgab, baute er sich dort seine kleine Galerie, aus der dann Ende der fünfziger Jahre die Gemälde in den Schloßneubau übergeführt wurden. Hier geben sie diesem reizend gelegenen, in gotisierenden Formen errichteten Landedelsitze im Innern eine Weihe durch die Kunst, die heute noch ihren Zauber auf jeden Besucher ausübt. Die großen, mehr dekorativen Gemälde schmücken die Treppen- und Korridorwände, während die Kabinettstücke in einem gut beleuchteten, durch Scherwände gegliederten Saale untergebracht und einzelne erlesene Gemälde zum Schmucke der Wohnzimmer verwandt sind, die im übrigen Gemälde zumeist aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und Familienporträts aus dieser und späterer Zeit enthalten. Wie Baron Maximilan Speck von Sternburg jener den Besten seiner Zeit eigenen kosmopolitischen und philantropischen Weltanschauung huldigte, so wollte

er auch seine Kunstsammlung in den Dienst des Guten und Schönen, der Bildung und der Freude an der Kunst stellen. Er verfaßte selbst in dem Jahre 1827 zwei ausführliche, mit vielen Kunstnotizen und eigenen Kunstanschauungen ausgezeichnete Kataloge seiner Gemälde und sonstigen Kunstwerke mit lithographischen Nachbildungen in stattlichem Folioformat[1]), die er den hervorragendsten Kunstfreunden des In- und Auslandes dedizierte. In gleichem Sinne traf er die liberalsten Bestimmungen für den Besuch der Galerie, besonders für ernstere Studien von Kunstverständigen und Künstlern und sorgte auch letztwillig für die dauernde Erhaltung der Gemäldesammlung, während die Kupferstich- und Handzeichnungssammlung aufgegeben wurde. Er endete sein reichbewegtes Leben am 22. Dezember 1856 im 81. Lebensjahre und ruht in einem kleinen Mausoleum im Hintergrunde seines schönen Schloßparkes, den er selbst in einem 1836 erschienenen Poem gefeiert hat.

Noch heute werden, den guten Traditionen treu, diese Gemäldeschätze allen Kunstfreunden leicht und unentgeltlich zugänglich gemacht. Der jetzt hochbetagte Sohn des Begründers, Baron Alexander Speck von Sternburg, hat auch seinerseits seiner Liebe zur Kunst und seiner Verehrung für die Schöpfung seines hochgesinnten Vaters dadurch Ausdruck gegeben, daß er selbst wieder (1889) einen handlichen, gut orientierenden Katalog der Galerie verfaßte und den Besuchern zur Verfügung stellte. Es mag wohl hauptsächlich durch die etwas abseits vom Verkehr in ländlicher Abgeschiedenheit versteckte Lage bewirkt sein, daß diese Gemäldesammlung nur selten besucht und auch in der Kunstliteratur nur wenig erwähnt wird, so in neuerer Zeit nur einige italienische Bilder von Morelli, von Crowe und Cavalcaselle in der Geschichte der italienischen Malerei, von Fritz Harck im Archivio storico d. arte III und einzelne niederländische Bilder von Hofstede de Groot, W. Bode, H. v. Tschudi, Firmenich-Richartz und Th. von Frimmel. Daher dürfte es Kunstforschern und weiteren Kreisen der Kunstfreunde willkommen sein, daß die Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen in den beiden kürzlich erschienenen Jahrgängen eine Auswahl von vierzig der bedeutendsten Gemälde der Galerie in großen, schönen Lichtdrucken herausgegeben hat[2]), auf die unsere Abbildungen hier zurückgehen.

Beginnen wir die Einzelbetrachtung der wichtigsten Gemälde mit den *Italienern,* so finden wir unter diesen das früheste der Sammlung, ein kleines, fein ausgeführtes florentinisches Trecentobild in Tempera auf Holz, das Martyrium des hl. Laurentius darstellend, strahlend in traditionellem grellen Blau, Rosa und Grün, interessant wegen der sehr stattlichen Figuren, und der für die Zeit in Perspektive und Weiträumigkeit schon sehr fortgeschrittenen Architektur. Es ging früher unter Taddeo Gaddis Namen, wurde aber von Morelli richtig als eine Arbeit des Spinello Aretino bestimmt. Man braucht nur an Spinellos überbunte Kapelle in San Miniato in Florenz und seine bekannten Gestalten mit den ehernen Köpfen und starren, großartigen Faltenzügen zu denken, um all seine ausgeprägte Eigenart in diesem Bildchen wiederzufinden. Es ist in den Farben sehr gut erhalten, scheint aber an der rechten Seite etwas verkürzt zu sein (Abb. 6).

An die Blütezeit der venezianischen Malerei erinnert uns das stattliche Repräsentationsbild Cimas da Conegliano, eine Madonna mit Kind und zu den beiden Seiten Johannes der Täufer und Hieronymus vor einer weiten Hügellandschaft mit einer festen Stadt rechts. Es ist eine Variante seiner bekannten bellinesken Madonnenbilder in Halbfiguren und zwar in ihrer ruhigen ungezwungenen Komposition, in der eindringlichen Charakteristik, in dem harmonischen, durch kräftige Schatten gehobenen Kolorit besonders wirkungsvoll. Der untere Streifen mit einer falschen Bellini-Signatur scheint gelegentlich der Befestigung der Leinwand auf Holz hinzugekommen zu sein. Im übrigen ist es bis auf einige Retuschen gut erhalten; es kann aber nicht, wie der Katalog vermerkt, aus der Gräflich Sickingschen Sammlung erworben sein, da es noch 1828 als in der Galerie Wendelstadt befindlich in Umrißstich publiziert worden ist (Abb. 5).

Ungefähr zur selben Zeit, im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, wird ein anderes Hauptstück der Sammlung, die lebensgroße Halbfigur des Schmerzensmannes von Andrea Solari entstanden sein. Obwohl das Gemälde durch Übertragung von der Leinwand auf Holz[1]) gelitten hat und stark durch alten gelben französischen Firnis beeinträchtigt wird, kommt immer noch die außerordentliche Feinheit der Ausführung und die in Lionardos Schule gewonnene Kraft und Tiefe der Auffassung zur Geltung. Die Signatur Andre(as) de Solario fa in Goldbuchstaben links unten mag nicht original sein, aber an der Autorschaft Solaris zu zweifeln liegt kein Grund vor, und mit Recht traten Crowe und Cavalcaselle und Fritz Harck für die Echtheit entschieden ein. Es scheint ursprünglich der etwas veränderten Fassung des Ecce homo in Mailand, Museum Poldi Pezzoli, wesentlich an künstlerischer Durchbildung überlegen gewesen zu sein. Ein liebliches Madonnenbildchen von Francesco Francia erinnert in Typen von Mutter und Kind, in der frommen, sinnigen Stimmung, in der zierlichen, umbrischen Landschaft lebhaft an Peruginos und auch des jungen Raffaels Weise. Die Datierung der Inschrift auf 1517 (das Todesjahr Francias) verträgt sich aber nicht mit dem starken Anklang an Peruginos Einfluß und daher muß dies Bildchen über ein Jahrzehnt früher gemalt sein. Die Temperafarben zeigen hier einen Schmelz und eine Tiefe wie ein altnieder-

1) Ein kleines, 320 Nummern umfassendes Verzeichnis erschien dann 1840.

2) Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikation unter Leitung von A. Schmarsow, F. von Reber, C. Hofstede de Groot, Jahrgang X und XI Die Galerie Speck von Sternburg, 40 ausgewählte Meisterwerke mit Text von F. Becker. Leipzig, 1904 und 1905. (Auch separat in Prachtmappe, Verlag von A. Twietmeyer.)

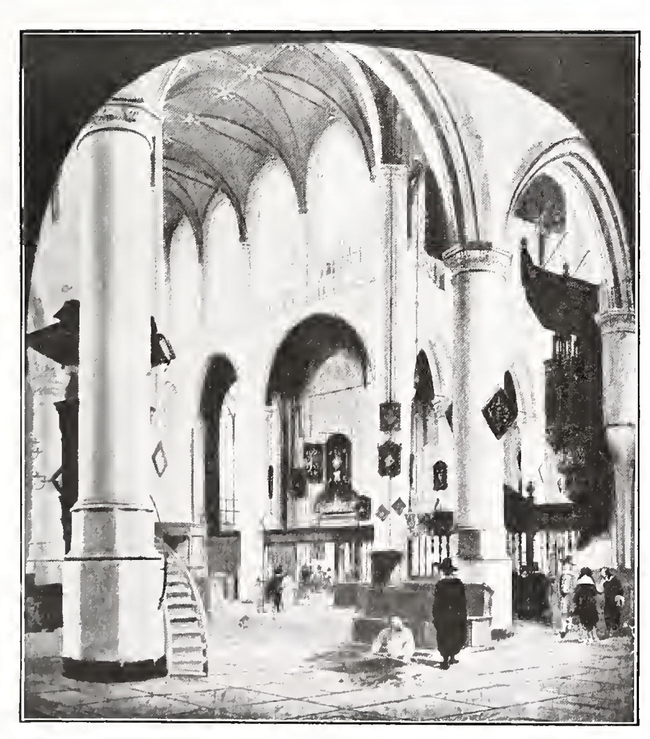
1) 1785 von Hacquin in Paris ausgeführt.



1. BARTH. V. D. HELST. FRAUENPORTRÄT



2. FERD. BOL. PORTRÄT EINES RATSHERRN



3. HENDRIK VAN VLIET. ALTE KIRCHE IN DELFT



4. PIETER DE HOOGH. INTERIEUR

ländisches Ölbild; leider ist die Lackschicht fleckig geworden (Abb. 10).

Raffaels Namen trägt in der Galerie eine meisterhaft ausgeführte Wiederholung des berühmten Porträts der Johanna von Aragonien im Louvre, aber kunstgeschichtlich interessanter ist ein Madonnenbildchen aus Raffaels nächstem Schülerkreise. Vorn auf der Fensterbrüstung im Zimmer Marias sitzt das Knäblein nackt auf weißem Kissen mit blauer Unterlage und die jungfräuliche Madonna reicht ihm dahinterstehend die Rechte und hält wie dieses Nelken in der Hand. Reiche modische Tracht mit geschlitzten Ärmeln und von überaus sorgfältig durchgebildetem Faltenwerk ziert die junge, blonde Mutter, die wie das Kind ganz und gar den Typus aus Raffaels Frühzeit zeigt. Mit feinem Pinsel ist alles peinlich und doch flüssig und verschmolzen durchgeführt, aber das Kolorit hat besonders in den verschiedenen Nüancen des Blau etwas Kaltes. Leider beeinträchtigt ein Sprung durch die ganze Tafel das sonst in den Farben wohlerhaltene Kabinettstück fühlbar.

Einen Nachklang von Raffaels Schule, wenn auch nur noch teilweise und schwach, verrät das Madonnenbild von der Hand des Veronesers Giov. Franc. Caroto (1476—1546), eine in Formen und Farben etwas derbe Arbeit, die von Morelli, ebenso wie die Dresdener Madonna von Caroto, diesem so verschiedenen Einflüssen unterworfenen Künstler wohl mit Recht zugewiesen wurde.

Unter den übrigen älteren italienischen Gemälden verdienen ein interessanter, dem Giorgione zugeschriebener und aus der ehemaligen Sammlung des Grafen Fries in Wien erworbener dornengekrönter Christuskopf und ein nur spannenlanges Bildchen mit zwei blondlockigen Kinderköpfen (Christus- und Johannesknabe) von Parmigianino, frisch gemalt und mit der gewinnenden Anmut von Correggio-Putten ausgestattet, besondere Aufmerksamkeit. — Wenn die Namen Verrocchio, Luini, Giovanni da Udine, Pierino del Vaga mit wenig interessanten und ihnen fern stehenden Bildern im Katalog nach alter Tradition zusammengebracht werden, so findet man wieder unter den Italienern des 17. und 18. Jahrhunderts charakteristische Proben bekannter Meister wie Schidone, Sassoferrato, Guido Reni, Carlo Dolce, Alex. Turchi, Annibale Carracci, Carlo Maratta, J. P. Pannini und anderer.

Aber die Hauptstärke der Galerie beruht doch in den niederländischen, insbesondere den holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts. Sehr würdig steht an der Spitze der niederländischen Gruppe ein wunderfeines Werk von der Hand Rogiers van der Weyden. Es stellt die Begegnung der Maria nnd der Elisabeth dar und ist den Lesern dieser Zeitschrift schon im X. Bande, S. 141 von Firmenich-Richartz in Abbildung vorgeführt worden, zugleich mit der älteren eigenhändigen Fassung desselben Vorgangs auf dem Flügel eines Diptychons in der Turiner Galerie. Während Rogier es sonst liebt, sein phantasievolles Erzählertalent und die Feinheit seiner Hand an der Darstellung reichen Skulpturenwerkes zu zeigen, exzelliert er hier in der minutiösen Ausführung einer zierlich staffierten Landschaft, bei der selbst noch die Spiegelung eines Schwans im Weiher des Mittelgrundes und die Schatten unter den Bäumen des Hintergrundes im unermüdlichen Streben nach Wahrheit im Schein wiedergegeben sind. In sehr guter Erhaltung bietet uns dieses Bild auch eine charakteristische Probe von Rogiers klarem, etwas hartem Kolorit, das hier von dem Hellblau des Himmels, dem Azur und Rubinrot der Kleider, dem Wachsgelb des Inkarnats und dem Gelbgrün der Landschaft beherrscht wird. Auf Einzelheiten brauchen wir hier nicht einzugehen, da schon Firmenich-Richartz an genannter Stelle das Bild genau beschrieben und auch die dem Turiner Pendant gegenüber wesentlich spätere Entstehung im Oeuvre Rogiers nachgewiesen hat. Nur ist schwer zuzugeben, daß die Typen auf dem Lützschenaer Bilde an frischer Lebenswahrheit nachstehen sollen und der Hintergrund bloß kulissenartig wirke. Eher dürfte umgekehrt das Turiner Bild hierin nachstehen. In ihm ist alles altertümlicher und enger, in Typen und Falten knifflicher, in den Gesten lahmer, in der Architektur winkliger; in dem Lützschenaer Bilde dagegen ist schon durch die anderen Dimensionen (bei gleicher Breite eine um ein Drittel verminderte Höhe) ein im Verhältnis breiterer Schauplatz gewonnen und auch alle Körper im Raume sind breiter und klarer ausgeführt. Ganz deutlich gibt sich unser Bild als eine mit größter Sorgfalt und mit reiferer Kunsterfahrung vorgenommene Revision des alten Themas. Manche Reize des Jugendwerkes z. B., die fein differenzierte Licht- und Schattenwirkung hat Rogier im Lützschenaer Bilde nicht wieder erreicht, aber dafür stattete er es mit der ganzen Sicherheit und Klarheit aus, wie sie nur die reife Meisterschaft gewährt. Für seine Kunstentwickelung kann also dieses Bild im Vergleich mit dem Turiner einen besonders interessanten Anhalt geben.

Schon in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts führt uns ein farbenprächtiger und figurenreicher Flügelaltar eines niederländischen Übergangsmeisters, der das altniederländische Schulerbe durch modische Äußerlichkeiten und theatralischen Ausdruck zu steigern meint (Abb. 8 u. 9). Bei geöffneten Flügeln sieht man innen das Leiden Christi: Kreuztragung, Klage unter dem Kreuz und Beweinung nach der Abnahme; außen links Kaiser Konstantins Sieg über Licinius, rechts den Einzug Gottfrieds von Bouillon in Jerusalem dargestellt. Die festlichen, überreich gezierten Kostüme, der phantastische Waffenschmuck, das mehrfach wiederkehrende Doppeladler-Wappen, die eleganten Posen und Gesten, die übertriebene Charakteristik, das blühende, etwas bunte Kolorit verraten die Hofkunst unter Margarete von Österreich und deutliche Beziehungen zu Barend von Orley und noch mehr zum Meister von d'Oultremont (Jan Mostaert). — Unter Martin van Heemkercks Namen verzeichnet der Katalog das lebensgroße Idealporträt eines phantastisch gepanzerten Ritters in ausgeprägt italienisierendem Geschmacke. Da wirkt eine kleine Winterlandschaft aus der Werkstatt des alten Pieter Brueghel natürlicher und selbst Dionys Calvaert mit



5. CIMA DA CONEGLIANO. MADONNA MIT KIND UND HEILIGEN



6. SPINELLO ARETINO
MARTYRIUM DES HL. LAURENTIUS



7. L. CRANACH D. Ä. FLÜGELBILD MIT DEN
HL. DOROTHEA, AGNES UND KUNIGUNDE

seiner Verlobung der hl. Katharina und Hendrick von Balen mit den Kindern Israels in der Wüste sagen uns mehr. Der Vlamen Ruhm und Stolz, Peter Paul Rubens, ist mit einer prächtigen, kraftvollen Skizze eines Mönchskopfes in Lebensgröße vertreten, während im übrigen zwei alte, gute Repliken, das Schiff im Sturme und eine Waldlandschaft mit Hirt und Herde (Original im Besitze des Earl Carlisle, Castle Howard), an ihn erinnern. Von dem ihm so nahestehenden Jakob Jordaens enthält die Sammlung ein kräftiges dekoratives Bild mit den vier Aposteln in lebensgroßen Kniestücken, aber die dem A. van Dyck im Katalog zugeschriebene Beweinung Christi hat durchaus nichts mit ihm zu tun, ist schwach in der Zeichnung, eher spanisch als vlämisch und durch Übermalung beeinträchtigt. Natürlich fehlt unter den Vlamen nicht der populäre Teniers d. j., hier mit einer kleinen Landschaft vertreten, und von dem schon selteneren Gonzales Cocques enthält die Sammlung sogar ein ungewöhnlich schönes und vornehm wirkendes Familienporträt von acht Personen (darunter ein Neger) signiert und 1656 datiert.

Wenden wir uns nun zu den holländischen Bildern, so können aus der großen Zahl derselben hier nur wenige, besonders interessante als Vertreter der Gruppen hervorgehoben werden.

Von Rembrandt verzeichnet der Katalog vier Nummern, einen Porträtkopf und zwei Brustbilder alter Frauen und den lebensgroßen Kopf eines Greises mit Knebelbart. Unzweifelhaft von des Meisters Hand ist dieser bei aller Einfachheit malerisch sehr pikant dargestellte Charakterkopf, voll bezeichnet und 1651 datiert, und in W. Bodes Rembrandtwerke unter Nr. 377 abgebildet.

Mit Rembrandt scheint Ferdinand Bol hier in einem lebensgroßen Brustbilde eines holländischen Ratsherrn in mittleren Jahren rivalisieren zu wollen. In voller Vorderansicht, in eindrucksvoller Charakteristik hebt sich dieses imponierende Bildnis von dunkelgrünem Grunde ab und wirkt farbig tief und ernst durch ein feines Sfumato, durch das dominierende Schwarz und Weiß der Kleidung und ein purpurrotes Kissen (Abb. 2).

Wieder mit ganz anderen Mitteln sehen wir hier die Porträtkünstler B. van der Helst und G. Terborch zu höchst originellen und fesselnden Lösungen von Bildnisaufgaben kommen. Der erste überrascht in dem lebensgroßen Brustbilde einer resoluten, alten Witwe[1]) durch den kecken Realismus und das ganz auf das Momentane gestellte Motiv und die kontrastreichen Farben, während der vornehme Gerard Terborch in einem Herren- und einem Damenporträt in drittellebensgroßen Ganzfiguren durch äußerste Schlichtheit im Motiv und Kolorit eine sehr aparte Wirkung erzielt (Abb. 1, 12, 13). Sein eigenes, lebensgroßes Porträt aber mit allerhand persiflierenden Andeutungen auf K. Netscher scheint bei aller Schärfe der Arbeit nicht von Terborchs Hand zu sein. — An der Spitze der holländischen Interieurs steht hier das kostbare Bild von Pieter de Hooch, die Äpfel schälende junge Mutter, der die Magd das kleine Töchterchen am Gängelbande zuführt; es zeigt die bekannten Vorzüge der fast modern wirkenden Malweise dieses Künstlers, wird aber leider durch einen alten gelb gewordenen Firnis in der vollen Licht- und Luftwirkung beeinträchtigt (Abb. 4). Diesem Werke gegenüber kommen dann die an sich feinen Interieur-Genrebilder von Jan Steen (streitende Bauern), G. Metsu (kranke Mutter), Jac. Ochtervelt (die Schachpartie), F. van Mieris (die reuige Tochter) erst in weiterem Abstande.

Wieder ein vollendetes Meisterwerk in durchsichtigem Clairobscur und delikater malerischer Gesamtbehandlung ist Adriaen van Ostades Zeitungsleserin vor einem Bauernhause. Dieses koloristisch feine, an Rembrandts Einfluß erinnernde Bild mag uns den Übergang zur eigentlichen Landschaftsmalerei vermitteln, die hier viele gute Namen wie Jacob Isaaksz van Ruisdael (große felsige Landschaft), Aert van der Neer (Winter- und Mondscheinlandschaft), Corn. Dusart, Adriaen van de Velde, Berchen, Dubois, Does, Wouwerman unter anderen zählt, abgesehen von manchen irrtümlichen Zuweisungen. Aber als eine Perle der Galerie kann man die kleine luftige Marine von Willem van de Velde bezeichnen. Die religiöse Historie finden wir durch Joan van Noordts Susanna im Bade, ein lebensgroßes, sehr farbig und dekorativ wirkendes Hauptstück dieses von Hofstede de Groot wieder bekannt gemachten Meisters vertreten, während von dem ihm kunstverwandten Jan Weenix ein vornehmes Konversationsstück, Kavaliere und Damen in reichster Tracht im Parke vor einem Schlosse lagernd, in großer Feinheit und Farbenpracht ausgeführt, zu bewundern ist. Gegen Jan Weenix kann hier der akademische Gerard Hoet mit seiner zierlich und bunt gemalten Götterversammlung nicht recht aufkommen; eher noch bringen sich Huchtenburg mit einem ungewöhnlich schönen Schlachtenbilde (signiert und 1715 datiert) und C. Ruthart mit einer leidenschaftlich aufgefaßten und vortrefflich gemalten Bärenhatz zur Geltung. Auffallend reich und gewählt ist die Sammlung an Blumen- und Fruchtstilleben von Aelst, den beiden de Heems, Huysum, R. Ruysch, Gillemans, Roepel und anderen, und darunter das Hauptstück, ein Fruchtstilleben mit einem Hummer von J. D. de Heem, offenbar das Original für die in den Farben und in der Arbeit geringere Wiederholung in der Dresdener Galerie Nr. 1260. Unter den Jagdstilleben finden wir interessante Arbeiten von J. B. Weenix, dem seltenen Matthijs Bloem und Dirk Valkenburg. Und nicht unerwähnt sollen die in Perspektive, Licht- und Luftwirkung so stimmungsvollen Kircheninterieurs von Steenwijck, von Deelen, H. van Vliet, Anthony de Lorme unter anderen bleiben (Abb. 3).

Unter den altdeutschen Gemälden ist das frühste ein sehr umfangreiches Triptychon mit dem segnen-

1) Ein sehr ähnliches Porträt, wahrscheinlich die Vorstudie zu diesem Bilde, besitzt die Dresdener Galerie (Nr. 1596), worauf Dr. Hofstede de Groot aufmerksam machte.

SAMMLUNG SPECK VON STERNBURG





8. HAARLEMER MEISTER UM 1510 (?). SIEG KONSTANTINS UND EINZUG GOTTFRIEDS v. BOUILLON. AUSSENFLÜGEL



9. HAARLEMER MEISTER UM 1510 (?). KREUZTRAGUNG, KREUZIGUNG UND BEWEINUNG CHRISTI. INNENSEITEN

den Christus inmitten der zwölf Apostel und einem anbetenden Stifter auf den Innenbildern und der Anbetung der Weisen auf den Außenflügeln, inwendig auf Goldgrund, außen mit landschaftlichem Hintergrund. Dieses interessante, bis auf den erneuerten Goldgrund wohlerhaltene Temperabild ist im Kataloge als ein Werk des Wohlgemuth aufgeführt, zeigt aber in Typen, Formen, Komposition und Farben die charakteristischen Merkmale der Arbeiten eines Anonymus der kölnischen Schule um 1470, des Meisters des Marienlebens, und muß sich zeitlich nahe an die Himmelfahrt Christi dieses Meisters in der Galerie Weber in Hamburg anschließen.

Das hübsche Porträt der sogenannten Katharine Fürlegerin mit Dürers Monogramm und der Beischrift: Also pin ich gestalt in athcethe Jor altt. 1497 dürfte keine Originalarbeit, sondern nur eine alte, gute Replik nach Dürer sein und es gehört zu einer Reihe von fünf Porträtdarstellungen derselben Jungfrau in wechselnder Kostümierung, zweimal mit geflochtenem, dreimal mit offenem Haar, wozu noch eine echte Skizze Dürers aus seiner frühen Zeit kommt[1]). Diese Bilder, unter sich wieder verschieden und die einen in Wasserfarben, die anderen in Öl gemalt und alle in ihrer Echtheit bestritten, befinden sich bei Charles Robinson, London; im Städelschen Institut in Frankfurt; in der Augsburger und Budapester Galerie. — Ein sehr kostbares Originalgemälde von Lukas Cranach d. ä. ist die Tafel mit drei weiblichen Heiligen Dorothea, Agnes und Kunigunde und einem Kind fast in Lebensgröße. Der Katalog verzeichnet das Werk unter Baldung Grüns Namen, es ist aber ein Flügel eines Altars, dessen Mittelstück mit der Marter der heiligen Katharina und dessen anderen Flügel mit den Heiligen Barbara, Ursula und Margaretha sich in der Dresdener Galerie befinden. Das Mittelbild trägt die Bezeichnung L C 1506, und es steht dieses Werk seiner vielgepriesenen Ruhe auf der Flucht von 1504 (in der Berliner Galerie) nicht nur zeitlich, sondern auch künstlerisch in Farbe, Typen und Stimmung nahe. Ganz entzückend ist auf dem Lützschenaer Flügel das barfüßige, rosenbekränzte Knäblein in seiner Lieblichkeit und Naivetät (Abb. 7). Von L. Cranach d. j. schließen sich die lebensgroßen Figuren Adams und Evas an, die in so vielen Wiederholungen existieren, und hier das Monogramm und die Datierung 1533 tragen. — Auch Hans Holbeins d. ä. Name wird im Katalog bei einer thronenden Madonna und einem Männerporträt genannt, aber in beiden Fällen ohne eigentlichen Grund. Von späteren Deutschen: Elzheimer (?), Lingelbach und Mignon, Kupetzky, Denner, Seibold, C. W. Dietrich und Ant. Graff sind zum Teil sehr interessante Arbeiten vorhanden.

Unter den wenigen Proben älterer französischer Malerei ist in erster Linie ein Hafenbild von Joseph Vernet und die Madonna unter dem Kreuz von dem in Paris tätigen Vlamen, dem ernsten und schwermütigen Philippe de Champaigne zu nennen.

Seltsamerweise bezeichnet der Katalog als das interessanteste Gemälde der Sammlung eine Kreuzabnahme, angeblich von der Hand des Fernando Gallegos, des tonangebenden Vertreters der Eyckschen Richtung in Salamanca in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dies Bild kann aber nicht viel vor 1600 gemalt sein und verrät in nichts eine interessante Künstlerpersönlichkeit. Viel höher stehen die schöne, charakteristisch spanisch aufgefaßte Madonna mit Kind von Alonso Cano und vor allem die Verkündigung an Maria von Murillo, eine wirkliche Perle der Sammlung. Unsere Abbildung zeigt den so naiv und fromm dargestellten Vorgang, vermag aber keine Vorstellung von der hohen malerischen Ausführung zu geben. Alles ist auf einen gedämpften Silberton gestimmt, der selbst die Farbe der Nelken zu einem verblichenen Blaßrot mildert; weiche, tiefe Schatten in den Falten bewirken eine starke Plastik der Figur und ein feines Helldunkel läßt die Wundererscheinung mehr ahnen als deutlich wahrnehmen. — Auch von Murillos Nachfolger im Ruhme, dem außerhalb Spaniens nur selten durch Gemälde bekannten Juan de Valdés Leal ist hier ein großes, virtuos gemaltes Altarbild, die Darstellung des Wunders des heiligen Bruno mit lebensgroßen Figuren zu sehen.

Unter den ca. 80 neueren Gemälden, meist aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wird man keine Überraschungen erwarten und auch keine finden, denn es handelt sich zumeist um Porträts und Landschaften der Münchener und Düsseldorfer Schule. Aber wir fangen an, wieder Augen auch für die kleinen Reize der Malerei dieser Zeit bekommen, und freuen uns, wenn der Blick auf eine Landschaft von J. Schnorr von Carolsfeld oder Rottmann oder gar auf die kleinen, so ganz modern empfundenen Stimmungslandschaften Caspar David Friedrichs fallen. Zum Schluß sei noch auf die prächtigen Porträts des Begründers der Galerie und seiner Gemahlin hingewiesen, feine Arbeiten des als Bildnis- und Schönheitenmalers seinerzeit hochgeschätzten Friedrich von Amerling (Wien, 1803 bis 1887), datiert 1832, also aus demselben Jahre, in dem er das Porträt des Kaisers Franz malte und der Kaiserin Karolina Augusta im Künstlerstolz abschlug, auch nur das Geringste am Ausdrucke zu mildern.

Dr. FELIX BECKER.

1) Vergl. Soldans Dürerwerk Nr. 19.



10. FRANCESCO FRANCIA. MADONNA MIT KIND



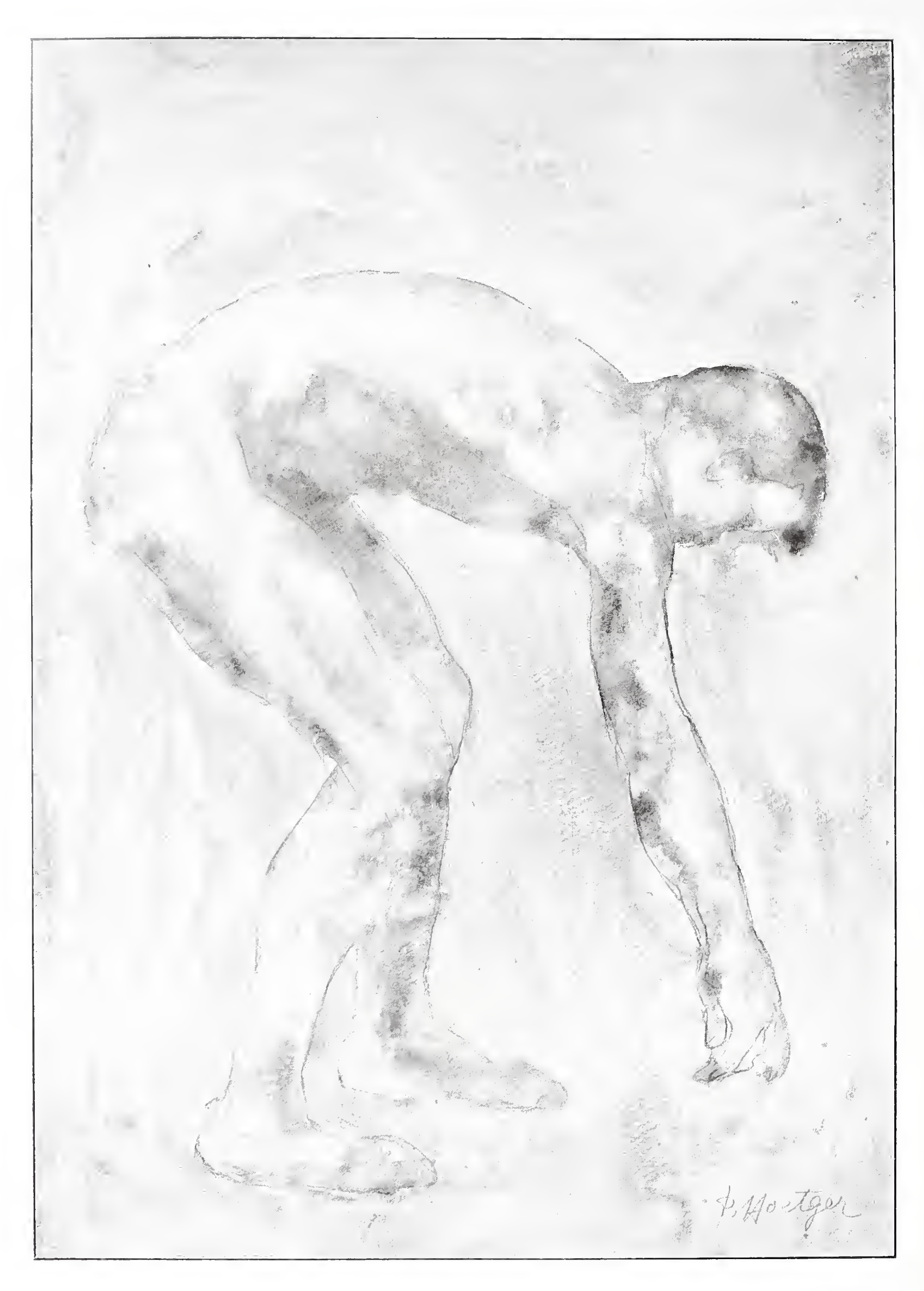
11. MURILLO. VERKÜNDIGUNG



12. GERARD TERBORCH. HERRENPORTRÄT



13. GERARD TERBORCH. DAMENPORTRÄT



STUDIE VON B. HÖTGER



B. HÖTGER

HAUSWEBER

DAS LEIPZIGER RATSBILD

DIE im Oktober dieses Jahres bevorstehende Übersiedelung der Leipziger Stadtverwaltung in das mächtige, von Hugo Licht erbaute Rathaus gegenüber dem Reichgerichtsgebäude ist der Anlaß geworden zur Stiftung eines Gruppenbildes von außergewöhnlichen Verhältnissen, das künftig den neuen Sitzungssaal des Ratskollegiums schmücken soll und die Bildnisse der gegenwärtig amtierenden Stadträte mit denen der beiden Bürgermeister der Nachwelt überliefern wird. Wir geben das Gemälde in einer Abbildung auf nebenstehender Seite wieder. Es ist die Schöpfung des aus Leipzig gebürtigen Malers Eugen Urban, der eine Zeitlang in Berlin lebte, jetzt wieder in seiner Heimat tätig ist. Das Thema, die sämtlichen Mitglieder einer Korporation in einem Genossenschaftsbilde zusammenzufassen, ist in der holländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts ebensosehr beliebt gewesen, wie es in der neueren Kunst vermieden wird. Die Ursachen für die moderne Rückständigkeit sind leicht zu begreifen. Wenn auch die Scheu vor dem eigenen Bildnis in unseren bürgerlichen Kreisen allmählich zu schwinden beginnt, so gehört doch für eine im öffentlichen Leben stehende Gemeinschaft noch ein gewisses Maß von unbefangener Selbstschätzung zu dem Entschluß, sich korporativ porträtieren zu lassen, und ist dazu der gute Wille vorhanden, so wird die Abneigung bei den Künstlern beginnen. Denn es gibt wohl kaum eine härtere Probe auf die Leistungsfähigkeit der darstellenden Kunst als die Aufgabe, eine größere Anzahl unserer in ihrer Alltagstracht oder gar im gesellschaftlichen Frack keineswegs malerisch erscheinenden Mitbürger zu einer Gruppe von künstlerischer Wirkung zu vereinigen. Die Hauptschwierigkeit liegt in der Wahl eines unmittelbar verständlichen Momentes, im Auffinden eines den ganzen Figurenapparat zusammenhaltenden Gedankens, und gerade darin kann dem Urheber des Leipziger »Regentenstückes« die Anerkennung, einen glücklichen Griff getan zu haben, kaum versagt werden.

Wir haben auf den deutschen Ausstellungen in jüngster Zeit zwei andere Behandlungen desselben Gegenstandes kennen gelernt, die in der Lösung dieser Schwierigkeit von unserem Gemälde völlig abweichen. Hugo Vogel hat in einem vielbewunderten Kolossalbild die Hamburger Senatoren dargestellt, wie sie in ihrer altertümlichen Amtstracht, im steifen Radmantel mit der gefältelten Halskrause und mit schwarzen Kniehosen, gemessenen Schrittes die Freitreppe herabsteigen, also aus einer Sitzung kommen. Der Ernst der eben gefaßten Beschlüsse scheint noch auf ihren Gesichtern zu liegen; nur erkennen wir nichts von dem, was vorausgegangen ist. Was vor unseren Augen geschieht, ist an sich nicht bedeutsam, aber es ist der Entfaltung der Einzelheiten des Bildes, der zwanglosen Aneinanderreihung der Figuren in wechselnden, bewegten Stellungen ausnehmend günstig, und vor allem gewinnt das Bild durch die Wirkung und die Ideenverbindung, welche das altspanische Kostüm der Senatoren hervorruft, jener fürstlichen Kaufherren, die in ihrer selbstbewußten Grandezza an venezianische Nobili und an die Granden des Hofes von Madrid erinnern.

Ganz anders hat Hubert von Herkomer seine Ratsherren von Landsberg geschildert. Die geräumige Ratsstube ist vor uns aufgetan; im Hintergrund zwischen zwei Fenstern, welche den Marktplatz zeigen, sitzt am Tisch der Bürgermeister mit dem Protokollanten, an den Seitenwänden auf chorstuhlartigen Bänken, vor langen, streng symmetrisch zur Vertikalachse des Bildes gestellten Tischen sitzen die übrigen Ratsmitglieder. Die Schilderung hat in ihrer hausbackenen Deutlichkeit etwas vom Chronistenstil altdeutscher Holzschnitte, wird aber poetisch durch den Schimmer des aus den Fenstern eindringenden, alle Köpfe umspielenden Lichtes und durch die Rhythmik der Haltung, die Feinheit der Belebung der Gestalten, namentlich der Köpfe.

Weder die frei dichtende, noch die sachliche beschreibende Auffassung seiner beiden Vorgänger hat sich der Leipziger Maler zunutze gemacht. Er entschied sich — nach einigen Versuchen, die gegebene Örtlichkeit, das heißt, den alten, in seiner Ausstattung so ehrwürdigen Ratssaal im Bilde möglichst genau wiederzugeben — für einen mittleren Weg, der Wahrheit und Dichtung gleichmäßig zu ihrem Rechte kommen läßt. Beibehalten ist von der Wirklichkeit noch genug, um die Situation zu veranschaulichen. Man erkennt den Sitzungssaal an dem Hintergrunde, wo weder der historische Ofen noch die Fürstenbilder und die alten Wandschränke fehlen; aber das sachliche Detail wird in ein rembrandtisches Helldunkel gerückt, um es dem Vorgang im Vordergrund unterzuordnen. Der Künstler führt uns das Ende einer Ratssitzung vor, in welcher die Erbauung des neuen Rathauses beschlossen worden ist. Noch mustert der regierende Oberbürgermeister Dr. Tröndlin, dessen scharf geschnittener Charakterkopf am rechten Rande des Bildes hervorsticht, sein Kollegium, noch hält der Protekollant an seiner Seite



GEMALT VON EUGEN URBAN IN LEIPZIG

die Feder in der Hand. In der Mitte sammelt sich an dem Sitzungstisch eine Gruppe von Ratsherren um den Bauplan, den Meister Licht mit vorgestreckter Hand lebhaft erläutert. Der lebensprühende Kopf dieses Erneuerers der Leipziger Stadtsilhouette ist mit seinen triumphierenden Zügen dem Maler ausgezeichnet gelungen. Aber schon haben sich einige Gruppen aus der Versammlung abgesondert. In der rechten vorderen Ecke hat sich ein Ratsmitglied (Legationsrat Dr. Göhring), dessen sprechend ähnliches Porträt einen der Lichtpunkte des Gemäldes bildet, zu dem Protokollführer gesetzt. In der linken unteren Ecke korrespondiert mit dieser Gruppe eine andere von drei Personen, die in der vorgebeugten Gestalt des Stadtbaurates Scharenberg gipfelt, des ehemaligen Genossen Ludwig Hoffmanns bei dem Bau des Leipziger Reichsgerichts. In der Herausarbeitung solcher Gegensätze, in der Verteilung der Gruppen und der Lichtzentren hat der Maler viel Überlegung und Geschick bewiesen. Wer die dargestellten Persönlichkeiten kennt, wird auch der Ähnlichkeit der Bildnisse — nicht bloß der rein äußerlichen, sondern auch derjenigen in Mienen und Haltungen — unbedingtes Lob spenden. Eine gewisse Härte und Ungleichheit im Kolorit und einige Dissonanzen im Linienfluß sind nicht zu leugnen, fallen aber nicht sehr in die Augen. Auch die Schwierigkeit, die Größenverhältnisse der Figuren nach dem Hintergrunde zu gleichmäßig abnehmen zu lassen — das Hauptmittel, eine Tiefenwirkung im Bilde zu erreichen —, ist nicht an allen Stellen mit demselben Erfolg überwunden. Aber wie wenige Maler würden gegenwärtig den Mut haben, sich an eine solche Aufgabe heranzuwagen und ihr so viel abgewinnen, als es Eugen Urban gelungen ist? Das Bild ist noch nicht in der Öffentlichkeit gezeigt worden und wird erst mit der Einweihung des Rathauses dem Publikum zugänglich werden. Hoffentlich wird es seinem Schöpfer Förderer und Nachfolger erregen.

THEODOR SCHREIBER.

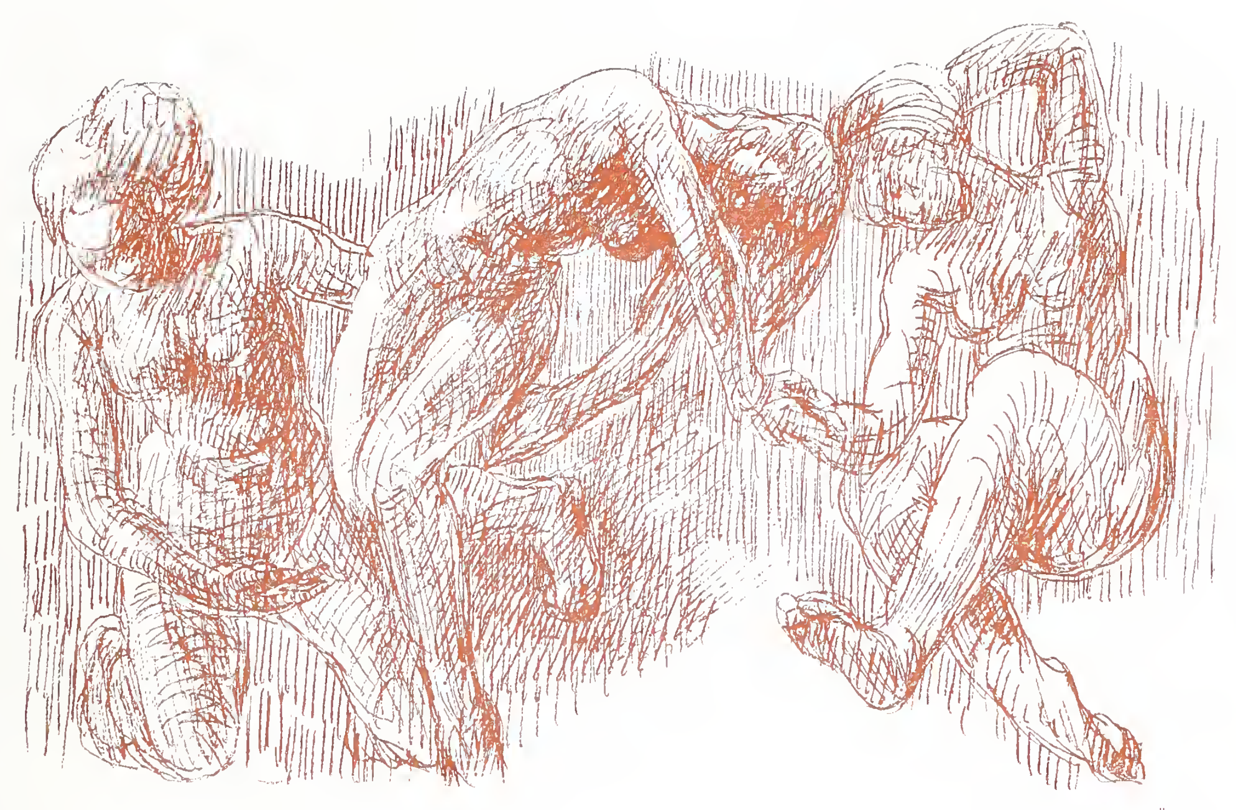


B. HÖTGER. BLIND



ORIGINALHOLZSCHNITT VON J. v. DUTCZYNSKA, WIEN





STUDIE VON B. HÖTGER

BERNHARD HÖTGER

BERNHARD HÖTGER ist zwar kein Schüler von Rodin, aber ich glaube doch, daß ohne die Einwirkung Rodins seine Entwickelung einen anderen Weg genommen hätte. Und in diesem Falle hat die Einwirkung nichts geschadet, denn Hötgers Persönlichkeit ist stark genug, um sie zu verdauen, wie sie für seine Individualität nützlich sein kann. Darin unterscheidet sich Hötger ganz beträchtlich von den allermeisten jungen Bildhauern, die von Rodin beeinflußt sind. Rodin teilt eben das Schicksal aller stark und entschieden ausgeprägten Persönlichkeiten in der Kunst: die Schüler halten sich bei den Äußerlichkeiten auf und nehmen die Schale für den Kern. In London liefen die Schüler Whistlers alle mit der nämlichen langen schwanken Gerte herum, die dem Meister als Spazierstock diente, sie steckten ungeheure Sonnenblumen vor die Brust, weil der Meister das schön fand, und sie bemühten sich, genau ebensolche Witze zu machen wie John Mac Neil höchstselbst. Aber gemalt hat keiner von ihnen wie Whistler. Und allen ganz großen Meistern ist es ebenso ergangen. Was haben die Barockleute aus der gewaltigen Kunst Michelangelos gemacht! Welche lächerliche Grimassen und unmögliche Verrenkungen haben sie ersonnen, um dem Größten ähnlich zu werden! Und was für ein ledernes, langweiliges, schulmeisterliches Gemale haben die Nachfolger Raffaels bis auf unsere Tage geliefert, selbst wenn sie so stark begabt waren wie Ingres und Flandrin!

Rodin und Whistler aber haben hier noch ein besonderes voraus, erstens weil sie in ihrer Kunst und zweitens weil sie auch in ihrer Person gar wunderlich aussehen. Whistler wurde das Vorbild des ästhetischen Snobs, wenn der Ausdruck bei einem so begabten Manne gestattet ist. Rodin, der sich in der majestätischen Pose Gott Vaters gefällt, hat eine ganze Schar olympischer Nichtskönner zutage gefördert. Und beide haben dazu beigetragen, daß der geaichte Kenner sich heute zu der Lehre bekennt, eine Skulptur müsse, um recht gut zu sein, möglichst unfertig aussehen. Mit dem Fertigmachen hat das seine eigne Bewandtnis. Weil es Stümper gab und gibt, die ihre unfertige Arbeit glattstrichen und polierten, hält man es jetzt für ein Zeichen von Stümperei, wenn ein Bildhauer seine Arbeit glättet und poliert. Ebenso erklärt man ein Bild von vorneherein für schlecht, wenn es eine Anekdote erzählt, nur weil einige Jahrzehnte lang schlechte Maler ihre miserablen

Bilder durch die mehr oder weniger amüsante Anekdote retteten. In Wahrheit hat die Politur so wenig mit der Güte oder Schlechtigkeit einer Skulptur zu tun wie die Anekdote mit der Güte oder Schlechtigkeit einer Malerei. Und ich für mein Teil bin der Ansicht, daß es einer schönen Skulptur, wo sich der Gegenstand dazu eignet, nur nützen kann, wenn sie glatt und eben scheint wie die blühende Haut eines jungen Weibes, und daß es ebenso einer guten Malerei nur nützt, wenn sie zugleich einen interessanten Inhalt hat. Und wenn es auch nichts nützen mag, so ist doch sicher, daß es nichts schaden kann, und daß es ebenso töricht ist, eine Skulptur wegen ihrer Politur oder ein Bild wegen seiner Anekdote zu verdammen, wie es aus den nämlichen Gründen zu lobpreisen.

Rodin ist der Ansicht, daß man in der Skulptur nur die große Masse, nur die Hauptsache, auf die es allein ankommt, wiedergeben, die Einzelheiten dagegen ganz weglassen soll. Vermutlich deckt sich diese Anschauung nicht mit der Meinung der größten Bildhauer, deren Werke auf uns gekommen sind. Es ist natürlich wahr, daß die Erscheinung des Ganzen, der Masse, die Hauptsache ist, aber das schließt ein sorgfältiges Durcharbeiten der nebensächlichen Einzelheiten durchaus nicht aus. Man darf sich nicht in Einzelheiten verlieren, wie es zum Beispiel Denner tat. Bei Denner sieht man überhaupt nur die einzelnen Runzeln, die Härchen, die Poren der Haut. Bei van Eycks Adam aber, wo auch jedes Härchen gemalt ist, sieht man das erst bei genauem Einzelstudium, gerade wie man es auch bei einem wirklichen Menschen erst bei näherm Hinschauen gewahr wird. Bei Quentin Matsys' Grablegung sieht man nur die schöne Masse der Komposition, dann den Schmerz der um den toten Sohn und Freund Weinenden, endlich entdeckt man, daß die Stickereien an den Gewändern so genau und fein nachgemalt sind, daß man sie direkt als Muster irgend einer Stickerin übergeben könnte. Die sorgfältige Durchführung der Einzelheiten schadet also durchaus nichts, wenn der Künstler nur Manns genug ist, die Hauptsache, das Ganze, voll und unbehindert wirken zu lassen. Und mir für mein Teil verschafft es hinterher noch einen ganz besonderen Genuß, wenn ich nach der Gesamtwirkung auch die Einzelheiten beschauen darf und sehe, daß der Künstler hier mit der gleichen Freude und Liebe wie an der Masse des Ganzen gearbeitet hat. Bei der erwähnten Grablegung von Matsys entdeckt man dann eine ganze Anzahl kleiner Histörchen und Anekdoten: da sitzt ein Handwerksbursche, der sich die Stiefel anzieht, dort kräht ein Hahn auf seiner Leiter, da reitet ein Bürgersmann die Landstraße entlang, und in der Ferne sieht man auf einmal eine ganze Stadt, wo Leute in den Straßen wimmeln, aus den Fenstern schauen usw. Und all dieser liebe kleinbürgerliche Krimskram schadet der gewaltigen Wirkung des Bildes nicht im allergeringsten, ein Beweis, daß selbst die allersorgfältigste Ausführung nebensächlicher und durchaus belangloser, gar nicht zu der Sache gehöriger Dinge einem Kunstwerke nicht schaden kann, wenn es von einem wirklichen Meister geschaffen ist.



B. HÖTGER

Und wie es früher Bildhauer gegeben hat und heute noch gibt, die durch eifriges Glattmachen und Polieren ihre Mängel, Fehler und Unfertigkeiten zu verstecken suchten und suchen, so ist durch den Einfluß Rodins jetzt eine ganze Bildhauerschule entstanden, die ihr Nichtskönnen und ihre Faulheit für absichtliche und ganz besonders künstlerische Genialität ausgibt, wobei der gute Publikus sich natürlich wieder an der Nase herumführen läßt. Wenn heute eine Skulptur recht roh aussieht, wenn man nicht nur die Eindrücke der modellierenden Finger an ihr wahrnimmt, sondern wenn ganze unverdaut in den Marmor oder in die Bronze übernommene Ton-

klumpen an ihr herumkleben und hängen, dann meint der Snob, das sei eine ganz besonders geniale Arbeit, weil er wie der Nachahmer Rodins jetzt schon nahe daran ist, diese genialen Allüren des Meisters für die Quintessenz seiner Kunst zu halten. Und da Rodin auf diese Weise für ein gutes Schock schlechter Bildhauer verantwortlich ist, so freut man sich um so mehr. wenn man sieht, daß er hie und da auch einen ganzen Mann, wenn nicht geschaffen, so doch beeinflußt und auf den rechten Weg gebracht hat. Bernhard Hötger ist nicht an der Schale der Kunst Rodins hängen geblieben, sondern er hat das Wesen dieser Kunst erfaßt, um dann auf diesem Boden seiner persönlichen Eigenart gemäß weiter zu arbeiten. Er verschmäht wie Rodin das sogenannte »Fertigmachen«, welches ja in der Tat gar nichts fertig macht, denn mit Glaspapier kann man kein verpfuschtes Werk »vollenden«, aber er glaubt nicht wie die große Heerschar der Rodinisten, daß damit alles getan sei. Er hat von Rodin gelernt, die wesentlichen Massen und Linien von den unwesentlichen Nebendingen zu unterscheiden, und diese Hauptsachen in lebensvoller, nervös zitternder Modellierung wiederzugeben, und wie Rodin verzichtet er dann darauf, auch noch die Nebensachen durchzuarbeiten und »fertigzumachen«.

Wer also polierte Skulpturen verlangt, findet bei Hötger nicht, was er sucht. Er findet es bei ihm noch weniger als bei Rodin, der sich mitunter den billigen Spaß gemacht hat, einen Kopf aufs sorgfältigste und sauberste in allen Einzelheiten zu vollenden und zu polieren, um mit der danebenstehenden, grob behauenen Masse des Marmors desto größeren Effekt zu erzielen. Aber man findet bei Hötger auch keine Arbeit, welche diese Politur vermissen ließe. Alles, was nötig ist, alles, worauf es ankommt, ist da und sitzt an der rechten Stelle in der rechten Stärke, wie es für die beabsichtigte Wirkung nötig ist, und hierin unterscheidet sich Hötger ganz gewaltig von dem Heerhaufen der Rodinisten, die ihr Nichtskönnen für eine neue Richtung ausgeben möchten.

Bernhard Hötger ist in Hörde in Westfalen geboren und erhielt seine erste Ausbildung bei einem gewöhnlichen Steinmetz, in dessen Werkstatt er half, Inschriften in Leichensteine zu hauen und ähnliche erbauliche Arbeiten zu liefern. Indessen fand er doch hier gleich Gelegenheit zum Modellieren und zum Ausführen von frei entworfenen Skulpturen. Nachdem er mehrere Jahre mehr oder weniger künstlerische Grabmonumente gemeißelt hatte, kam er als junger, unbekannter Bildhauer nach Paris, wo es ihm zunächst herzlich schlecht ging. In Paris kann man die Straßen mit Künstlern pflastern, und selbstverständlich ist es für einen Ausländer noch ganz bedeutend schwerer, sich durchzuarbeiten, als für einen Franzosen. Jede offizielle Unterstützung umgeht natürlich den Ausländer, und auch in den Ausstellungen werden die Ausländer durchaus nicht gerne gesehen. Indessen muß doch beiläufig bemerkt werden, obschon das wenigstens vorläufig auf Bernhard Hötger nicht zutrifft, daß der in Paris lebende Ausländer doch einen gewissen Vorteil vor seinen in der Heimat gebliebenen Kollegen voraus hat. Paris ist ein außerordentlich starker Resonanzboden, und wer hier bekannt wird, dessen Ruhm wird alsbald in der ganzen Welt ausposaunt. Wer aber in Leipzig oder in Frankfurt, in Karlsruhe oder in Stuttgart tüchtiges leistet, den kennt man kaum in ganz Deutschland, geschweige denn im Ausland. Aber während man sich in Paris durcharbeitet, kann man gar leicht zugrunde gehen, und das ist in einer deutschen Stadt nicht so schlimm. Da kann man doch immer noch sein Brot verdienen, und zwar weit leichter als in Paris. Hötger hat es zwar fertig gebracht, in den ersten zwei oder drei Jahren seines Pariser Aufenthaltes sein Brot zu verdienen, aber sehr oft war das Brot nur trocken, es fehlte die Butter darauf, von Fleisch gar nicht zu reden. Daß er trotzdem aushielt und sich durchrang, beweist, mit welcher hartnäckigen Energie er an dem einmal für richtig erkannten Wege festhält und ein wie starkes Vertrauen in seine künstlerische Berufung ihn stützt. Damals wohnte er auf dem Montmartre, und da kein Mensch seine Skulpturen kaufen wollte, verfiel er auf einen Ausweg, durch den ich zum erstenmale etwas von ihm zu sehen bekam. Er modellierte damals kleine Figürchen von der Straße: Lumpensammler, Bettler, Gemüsehändler, Obstfrauen, Sackträger und was dergleichen charakteristische Figuren der Pariser Straße mehr sind. Diese Figürchen bot er anderen, schon bekannten Künstlern, die er in den Kneipen des Montmartre kennen lernte, im Tausche an, und so sah ich seine ersten Arbeiten bei Léandre und Steinlen, die ihm dafür Zeichnungen gegeben hatten. Und diese Zeichnungen trug der Bildhauer spornstreichs zu den Händlern der Rue Laffitte, die ihm seine Skulpturen nicht abnehmen wollten, aber sehr gerne die leicht verkäuflichen Arbeiten der bekannten Zeichner kauften.

Nun sind es nicht die schlechtesten Sachen, die sich die Künstler im Tausch oder für Geld anschaffen, und als ich die Statuetten bei Léandre und Steinlen gesehen und erfahren hatte, daß ihr Urheber ein Deutscher war, hätte ich den Mann gerne kennen gelernt. Ich weiß nicht mehr, was dazwischen kam, aber das ist jetzt schon vier oder fünf Jahre her, und jetzt, wo ich endlich Gelegenheit habe, Hötger und seine Arbeiten dem kunstliebenden deutschen Publikum vorzustellen, ist er schon lange nicht mehr unbekannt — wenigstens nicht in Paris. Seit drei oder vier Jahren stellt er regelmäßig bei den Unabhängigen und im Champ de Mars aus, und im gegenwärtigen Jahre hat er eine große, seine ganze bisherige Pariser Arbeit zeigende Ausstellung bei den Unabhängigen gehabt, worauf ich, wie früher schon, so oft ich seine Sachen in den Ausstellungen sah, in meinen Berichten in der Kunstchronik gebührend hingewiesen habe. Auch die Händler sind inzwischen auf ihn aufmerksam geworden, und er braucht jetzt seine kleinen Bronzen nicht erst in gangbarere künstlerische Münze umzuwechseln, um ihnen Aufnahme in den Läden zu verschaffen.

Aber in Deutschland weiß man noch recht wenig



B. HÖTGER

STUDIE

B. HÖTGER

STUDIE

von ihm. Ein einziges deutsches Museum besitzt etwas von ihm. Natürlich ist es jenes Privatmuseum in Hagen, dessen Besitzer sich aller jungen und frischen Regungen annimmt und eine der trefflichsten Sammlungen moderner und neuer Kunst zusammengebracht hat. Unter diesen Umständen ist der Bildhauer in Deutschland so gut wie unbekannt, und die diesem Aufsatze beigegebenen Abbildungen werden dem Leser willkommen sein. Die Beeinflussung durch Rodin wird jedem auf den ersten Blick auffallen, weniger leicht ist die Feststellung des großen Unterschiedes zwischen den Werken beider Künstler. Vor allem ist da ein innerlicher Unterschied: von der bebenden Erotik Rodins findet man nichts bei Hötger. Er ist, möchte ich sagen, männlicher, herber, trotziger als Rodin. Und seine sozialen und seelischen Probleme scheinen mir fester und tiefer erfaßt und eindringlicher dargestellt als bei Rodin. Und dann hat Hötger eine Gabe, die Rodin stark mangelt. Rodin ist ein Fremdling in aller Komposition. Wenn er eine Gruppe zu machen hat, wird dieser Mangel jedesmal sehr deutlich. Und er selbst scheint ihn zu fühlen, sonst würde er nicht Einzelfiguren aus seinen Gruppen, wie einzelne Gestalten der »Bürger von Calais«, für sich allein gießen lassen und ausstellen. Sonst würde er nicht immer wieder neue Fragmente von seinem Höllentor ohne Zusammenhang mit dem Ganzen der Öffentlichkeit übergeben. Hötger versteht es dagegen meisterhaft, mehrere Figuren harmonisch und einheitlich zusammenzubringen, so daß man sich die eine nicht ohne die andere vorstellen kann. Gegenwärtig arbeitet er an einer solchen großen Gruppe, die seine Kunst überzeugend zur Anschauung bringen wird. Bisher mußte er seine Arbeiten in einem leichter verkäuflichen Maßstabe halten.

Endlich gestatten ihm die Umstände, eine Arbeit zu schaffen, bei der die Verkäuflichkeit nicht berücksichtigt zu werden braucht, und so steht der Künstler jetzt zum erstenmal vor einer lebensgroßen Gruppe. Nach der Anlage zu urteilen, wird diese Gruppe den vorläufigen Gipfel der Hötgerschen Kunst bedeuten, und ich hoffe sehr, daß man sie auch in Deutschland sehen wird, damit man ihrem Urheber den gebührenden Platz in der zeitgenössischen deutschen Kunst einräume. *KARL EUGEN SCHMIDT.*



B. HÖTGER. FIGUR VON DER STRASSE



B. HÖTGER LEBENSGROSSE BRONZEBÜSTE





CANALE GRANDE. ORIGINALRADIERUNG VON HERMANN STRUCK



DOMENICO MORELLI. DAS BOOT DES LEBENS

DOMENICO MORELLI

VON ARNOLD RUESCH

DER italienischen Regierung ist es kürzlich gelungen, den ganzen Nachlaß in Morellis Atelier für die »Galleria d'arte moderna« in Rom zum Preise von nur hunderttausend Lire zu erwerben, obgleich sich im Auslande zur Verwertung dieses Vermächtnisses weit günstigere Gelegenheiten boten. Die Erben haben somit dem größten Wunsche des Verstorbenen entsprochen und ihrem Vaterlande in hochherziger Weise den Besitz eines kostbaren Kunstschatzes gesichert.

Besser als all seine berühmten Werke geben diese zahlreichen Skizzen und Zeichnungen über das eigentliche Wesen des so vielfach verkannten neapolitanischen Meisters Aufschluß. In der freundlichen Malerwerkstatt der ehemaligen Via Pace, jetzt Via Domenico Morelli genannt, wo in wenigen Jahren die ganze italienische Kunst des 19. Jahrhunderts von gewaltiger Hand umgeschmiedet wurde, offenbart sich dem Besucher ein rastloser, scharf urteilender, mit sich selber stets unzufriedener Geist, der selbst die mit scheinbar spielender Leichtigkeit ausgeführten Arbeiten vor ihrer Kristallisierung zum vollendeten Kunstwerke unzähligemale umgestaltet und verbessert hat.

Für uns Deutsche ist dies um so überraschender, als unsere Künstler und Kunstkritiker die moderne italienische Malerei gewöhnlich nicht recht ernst zu nehmen vermögen. Als dem noch wenig bekannten Morelli auf seiner Reise durch Deutschland im Jahre 1855 unsere Kunst von einer »über die Maßen akademischen Gelehrsamkeit« erschienen war, glaubte Christian Rauch die Ursache davon in der allgemeinen Oberflächlichkeit der romanischen Rasse zu erblicken, indem er den an ihn empfohlenen jungen Künstler mit den Worten abfertigte: »Ihr Italiener gebt euch eben mit der malerischen Wirkung zufrieden, ohne über das Kunstwerk recht nachdenken zu wollen«. Diese Bemerkung, die wohl noch heute der vorherrschenden Meinung in Deutschland entspricht, erwähnte der inzwischen ergraute Maler fast ein halbes Jahrhundert später in einem Vortrage über die künstlerischen Bestrebungen in seiner Heimat. »Ob der deutsche Bildhauer wohl recht hatte?« fuhr er dann fort. »Ich glaubte es nicht, und als mir das Glück zuteil wurde, Rembrandts ‚Nachtwache' zu sehen, fühlte ich mich wie entschädigt für die von der deutschen Kunst verursachte Entmutigung. Das war ein Bild, das ich verstehen und genießen konnte, das nannte ich eine Malerei, hier waren Männer, die atmen und leben. Der Ausdruck der Farbe und des Lichtes waren die Vision eines Genies, und dieses Genie war das Haupt einer Familie, der ich selbst als letzter anzugehören stolz gewesen wäre.«

Aus diesen Worten Morellis geht seine Stellung zu den bestehenden Kunstrichtungen unzweideutig hervor. Seine große Bewunderung für die Gemälde Delacroix, die er bald nach seiner Reise durch Deutschland zu sehen Gelegenheit fand, bestätigte ihn von neuem als einen Künstler, der allerdings auf malerische Wirkung ausging, aber nichtsdestoweniger seinen Werken echten poetischen Gehalt zu verleihen suchte.

Man denke nur an sein »Boot des Lebens«, diese köstliche Allegorie, die allein dem Geiste eines großen, philosophisch veranlagten Dichters entsprungen sein kann.

Den Ernst und die Gewissenhaftigkeit, die Morellis Schaffen als Ganzes betrachtet auszeichnen, erkennt man auch schon aus seiner sich nur allmählich von den Traditionen des Akademismus befreienden Technik, die ein unausgesetztes Ringen nach künstlerischer Wahrheit verrät, bis sie dem Maler schließlich in scheinbar rasch hingeworfenen Entwürfen die getreueste Wiedergabe seiner Eingebungen ermöglichte. Ehe er seine mystischen Christusbilder malte, hat er die »Bilderstürmer« und den »Tasso« geschaffen, ehe er mit wenigen Pinselstrichen noch ungeahnte Wirkungen erzielte, hat er die Meisterschaft in der herkömmlichen Malweise offenbart. Nur wer in den vierziger Jahren in seine ärmliche Dachstube stieg, konnte schon am Knaben den eigentlichen Ausdruck seiner Künstlerseele erkennen. Dort fand er sich stets selber wieder, wenn ihn die Lehrer des Instituts mit den Regeln der Antike und einer Unmenge akademischer Gemeinplätze gequält hatten, dort ließ er seiner Einbildungskraft die Zügel schießen, dort arbeitete er frei und ungehindert an Zeichnungen und Entwürfen, die keinem Professor, keiner Autorität und keinem Publikum unterbreitet werden mußten. Da hing ein in hundert Farben schillerndes Bild, worauf ein siegreicher Troubadour mit den Gesichtszügen des jungen Künstlers aus den Händen der heimlich verehrten Königin einen goldenen Palmenzweig empfängt, dort, grau in grau, die Skizze zu einer nächtlichen Szene, worin ein Franziskanermönch von gespensterhaftem Aussehen den Leichnam der Geliebten in schwankendem Boot zum Friedhof auf dem jenseitigen Ufer überführt, daneben wieder ein anderes Gemälde, das wohl die erste Fassung des »Korsarenkusses« sein mochte, der seiner realistischen Darstellung wegen unter dem Lehrerkollegium einen Sturm der Entrüstung entfesselt hatte.

Das Gefühl, in seinen künstlerischen Bestrebungen unverstanden zu bleiben, und wohl auch die mannigfachen Hindernisse, die sich seiner Heirat mit einer Tochter aus angesehener Patrizierfamilie zunächst entgegensetzten, hatten im Jüngling allmählich eine ungewöhnliche Niedergeschlagenheit erzeugt. Dieser Stimmung entsprachen auch die größeren Arbeiten aus jener Zeit, die alle von einem weltschmerzlichen Hauche berührt zu sein scheinen. Die erste stellt einen inbrünstig betenden Gläubigen in den Katakomben dar, eine andere ein Märtyrerpaar, das mit gefesselten Händen, in sich selbst zusammengeknickt, am Boden liegt, während sich im Hintergrunde der Qualm des Scheiterhaufens bereits zu dichten Wolken zusammenballt; auf einem dritten Gemälde, dessen Entwurf das eigentliche Werk an Wirkung bei weitem übertrifft und für Morellis Kunst höchst charakteristisch ist, werden dieselben zwei Märtyrer von Engeln aus den Mauern des Kolosseums zum Himmel emporgetragen.

Aber gleich den Opfern auf seinen Bildern fühlt sich der Künstler noch immer in Ketten geschlagen. Wie sehr er auch an ihnen reißt und zerrt, der Akademismus, der in ihm von Kind auf großgezogen worden war, ließ sich nun nicht mit einem Schlage überwinden, und leicht wäre der schon stark zu Trübsinn hinneigende Künstler an sich selbst und der Mitwelt verzweifelt, wenn er nicht gerade damals in dem realistischen Tiermaler Filippo Palizzi einen Freund gefunden hätte, der ihm in technischer Beziehung auf den rechten Weg zu helfen vermochte, während seine mit schweren Kämpfen errungene Gattin das edelste Vorbild einer Frauenseele gab. Ihre schrankenlose Mutterliebe, die sich durch den tragischen Verlust der ersten zwei Söhne bis zur Leidenschaft gesteigert hatte, ist es, die dem Beschauer in seiner »Madonna auf goldenen Stufen« entgegenjubelt, die ihn vor seiner »Mater purissima«, »Mater creatoris«, »Rosa mistica«, »Salve regina«, all den andern Madonnenbildern und vielen Darstellungen aus der heiligen Schrift so tief ergreift. »Le coeur de la femme vous a guidé«, schrieb Alma Tadema an Morelli, als dieser in einer Zeichnung für die in Amsterdam erschienene Bibel der grauenhaft unnatürlichen Salomeszene ethischen Wert zu verleihen gewußt, indem er die Tochter erschrocken der Judith zueilend dargestellt hatte, während das am Boden liegende Haupt des Johannes ein sanfter Heiligenschein umstrahlt. »Merci, bien merci, pour le bonheur que vous m'avez procuré de nouveau avec votre art«, schloß der englische Maler, der für dasselbe Werk gearbeitet hatte, seinen begeisterten Brief. »Enfin nous voilà embarqués ensemble, et j'en suis fier, car vous êtes le roi du noir et du blanc.«

Am ergreifendsten offenbart sich Morellis »menschliche« Auffassung, im besten Sinne des Wortes, in der berühmten »Versuchung des heiligen Antonius«, die seinerzeit in Paris großes Aufsehen machte, während der Schöpfer in seinem Vaterlande als »Caposcuola dell'arte italiana« gefeiert wurde. Die Leidenschaft und Begierde in der eigenen Brust sind es, die in seinem Gemälde den Heiligen peinigen, im Gegensatze zu allen älteren Darstellungen, auf welchen die Versuchung in Gestalt von allerhand Ungeheuern und ekelerregenden Hexen erscheint. »Den Verlockungen solcher Schreckensbilder zu widerstehen, ist wahrlich keine Kunst«, soll Morelli schon als Knabe öfters bemerkt haben.

Obgleich die letzte und beste der verschiedenartigen Fassungen dieses Gegenstandes, auf welcher der asketische Mönch am Boden kauert und in seiner äußersten Verzweiflung die Hände in die Brust sich krallt, erst im Jahre 1878 entstanden ist, wird das Bild von den Kritikern meistens zusammen mit den Werken einer früheren Zeit genannt. Es bildet in gewisser Hinsicht den Übergang von der historischen Periode, in welcher »die Bilderstürmer«, »Sizilianische Vesper«, »florentinisches Morgenständchen«, »Graf Lara«, »die Flüchtlinge von Aquileia«, »der Ministrel«, »das Boot des Lebens«, »Potiphars Frau«, »Abendkühle in Venedig« und als bestes »Tasso mit Eleonora d'Este« entstanden sind, zu der letzten und großartigsten Aera morellianischer Kunst, die mit dem Erscheinen des »Christus auf dem Meere« im Jahre 1867 beginnt und sich von der ersten sowohl durch die



DOMENICO MORELLI. SIZILIANISCHE VESPER



DOMENICO MORELLI. GRAF LARA. (AUS BYRONS GEDICHT)



DOMENICO MORELLI. KREUZABNAHME

Technik als durch den Inhalt ihrer Schöpfungen unterscheidet. Ihren größten Erfolg feierte sie bereits im Jahre 1868 mit der »Kreuzabnahme«, die zweifellos zu den besten Arbeiten des Meisters gehört. Der Leichnam des Erlösers, von einer auf dem Bilde unsichtbaren Laterne beleuchtet, und gleich einer ägyptischen Mumie in Tücher gewickelt, im Helldunkel die verzweifelten Frauengesichter, die gespensterhaft aufragenden Kreuze der beiden Missetäter und die aufgehende Mondscheibe im Hintergrunde, die bald wieder von schwarzen Gewitterwolken verdeckt sein wird, verleihen der dargestellten Szene einen unsäglich traurigen Ausdruck. Ein Seitenstück zu diesem Gemälde bildet »Christi Verspottung«, deren Hauptfigur zunächst nur an ihrem Schatten erkannt wird und in ihrer äußeren Hilflosigkeit nicht tragischer gedacht werden kann. Es folgten dann das treffliche Gemälde des »sterbenden Christus« und »die Tochter des Jairus«, welche die Vorzüge des bereits weithin berühmten Künstlers von neuem bestätigten, ferner »die Besessenen«, »die Ehebrecherin«, »Charfreitag«, »frohe Kunde«, »Christus in der Wüste«, »Jesus ruft die Söhne Zebedäi« und »die Marien auf der Schädelstätte«, sowie die teils unter Fortunys Einfluß geschaffenen »Odalisken auf dem Weg zum Bade«, »Auferstehung der gefallenen Frauen aus dem Bosporus«, »Straße in Konstantinopel« und »Gebet in der Wüste«, nebst zahlreichen Studien orientalischer Typen. Von Zeit zu Zeit wandte er sich auch wieder dem Romantizismus und seinen früheren Idealen zu, schilderte in vier Bildern die Liebesgeschichte eines Pagen, illustrierte zwei Szenen aus Shakespeares »König Lear«, schuf mehrere Versionen der »Engelliebe« nach Thomas Moores Dichtung, versuchte sich mit wenigen Pinselstrichen an dem beliebten Thema »Susanne im Bade« und erreichte schließlich mit seinem »arabischen Improvisator« und »Mohammed vor der Schlacht« in der Darstellung orientalischer Sujets das höchste. Als Bildnismaler kennzeichnet ihn das bestechende Porträt der Frau Maglione-Oneto.

Nicht zu vergessen sind in einer Würdigung Morellis seine Verdienste um das Kunstgewerbe als Leiter des nunmehr mustergültigen Kunstgewerbemuseums des Prinzen Filangieri und der Einfluß auf seinen großen Verehrer Giuseppe Verdi, der sich oft eine kleine Malerei oder rasch hingeworfene Skizze als Inspirationsmittel von ihm erbat. Die Bewunderung, die der Musiker für den Maler hegte, offenbart sich am



DOMENICO MORELLI. MADONNA DELLA SCALA D'ORO

rührendsten in einem Telegramm aus Turin, wo ein Werk Morellis ausgestellt war. »Alle sagen, es gleiche einem Velasquez«, teilte Verdi seinem Freunde darin mit, »ich behaupte, es sei ein Morelli, und damit basta«.

Als Senator des Königreichs, als Leiter des Instituts der schönen Künste und des Gewerbemuseums, als Mitglied der königlichen Akademie, der Prüfungskommission für Monumente und des obersten Ausschusses für schöne Künste konnte Morelli am Ende seines Lebens auf die tatenreiche Laufbahn zurückblicken, die er als Kind eines Tagelöhners begonnen hatte. Ein Prophet im eigenen Lande hat er die Künstler seiner Heimat vom Akademismus erlöst, und es gibt heutzutage keinen italienischen Maler, der sich nicht rühmte, ein Schüler des neapolitanischen Meisters zu sein. Diese unbeschränkte und ausnahmslose Anerkennung, die ihm schon zu Lebzeiten von seinen Berufsgenossen in der eigenen Heimat gezollt wurde, ist ein Erfolg, der in der Kunstgeschichte seinesgleichen sucht.

Für Neapel bedeutete Morellis Tod am Abend des 24. August 1901 den Verlust seiner Hegemonie auf dem Gebiete der italienischen Kunst, zumal da gleichzeitig die besten Werke des Malers nach Oberitalien und in das Ausland gerieten. Durch den Verkauf des Nachlasses werden fast die letzten Spuren seines Schaffens aus der sonnigen Stadt verschwinden, die nun der großen Gemeinde seiner Verehrer — um ein Wortbild des Meisters selbst zu gebrauchen — gleich den vier nackten Wänden eines Festsaales erscheinen mag, von denen nach beendigter Feier die Kränze und Flaggen heruntergerissen wurden.



DOMENICO MORELLI. STERBENDER CHRISTUS



DOMENICO MORELLI. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS

EINE VARIANTE DES MARIENBILDES BEI SIR F. COOK IN RICHMOND, IN PETERSBURGER PRIVATBESITZ

Allen Kunstforschern ist das Bild im Besitze des Sir Frederik Cook in Richmond, die drei Marien am Grabe Christi darstellend, bekannt. In der Benennung des Bildes gehen die Meinungen ziemlich auseinander; während einige es für eine Arbeit Hubert van Eycks halten, teilen es andere seinem Bruder Jan zu, andere noch gehen so weit, es überhaupt nicht der van Eyckschen, ja sogar nicht der niederländischen Schule zuzuschreiben. In der Sammlung der Gräfin A. A. Komarowsky (der früheren bekannten Sammlung des Grafen Bludow) in St. Petersburg befindet sich eine Variante des Cookschen Bildes, welche insofern interessant ist, als sie einige Abweichungen von dem in England befindlichen Bilde aufweist.

Beim ersten Anblick macht das recht gut erhaltene Bild[1]) der Sammlung Komarowsky einen sehr günstigen Eindruck durch sein ungemein weiches, harmonisches Kolorit. Der rosafarbene Mantel des Christus, das rosarote Kleid der knienden Maria, der etwas dunklere karminrote Mantel der mittleren Maria, der gelbe Rock mit roten Schattierungen des liegenden Wächters, zusammengestellt mit dem bleichblauen Tone des Mantels der dritten weiblichen Figur und dem bleichen, bläulichen, mit weiß untermischten Tone des Himmels ergeben einen ruhigen, harmonischen Gesamtton.

Wenn man die Komposition der beiden Marienbilder in Richmond und Petersburg vergleicht, so sind folgende Verschiedenheiten ersichtlich. Die Stellung der drei Marien ist beinahe dieselbe, der Engel nimmt auf dem englischen Bilde den Mittelplatz ein, auf dem Petersburger dagegen ist er zur Seite gedrängt, und statt mit breiter Geste Segen zu erteilen, weist er auf den neben ihm auf dem Grabsteine stehenden Christus; dieser letztere fehlt auf dem Richmonder Bilde. Da hier die Komposition Hochformat hat, ist der Künstler gezwungen worden, seine Figuren etwas zusammenzudrängen. Um den in die Breite genommenen Raum, wie ihn das Bild bei Sir F. Cook aufweist, mit Figuren auszufüllen, hat der Künstler drei Wächter angebracht; diese letzteren, sowie die Wächterfigur auf dem Petersburger Bilde verderben durch ihre ungelenken, grotesken Stellungen den Gesamteindruck der edel durchgeführten Komposition. Der zu sehr ausgedehnte und künstliche Gebäudekomplex in der Landschaft ist auf dem Petersburger Bilde viel einfacher und ruhiger.

Die zwei stehenden weiblichen Figuren haben eine an alte Sienesen anklingende Süßigkeit des Gesichtsausdrucks. Der Christus ist voll unaussprechlicher Grazie und ernsten, edlen Tiefsinnes. Der Ausdruck göttlicher, allvergebender Trauer des Heilandes, seiner überirdischen Herrlichkeit, seiner majestätischen Ruhe harmoniert vortrefflich mit der süßschmachtenden, sanften, trauervollen Gottergebenheit der Marien und wird durch den mit solchen Gefühlen konstrastierenden Ausdruck der jungfräulich frischen Mutwilligkeit des Engels noch mehr hervorgehoben. Der unschöne, plumpe, unedle Wächter stellt einen zu groben Kontrast zu dem edlen Zusammenklang der anderen Figuren dar; die grelle rote Farbe seiner Beinkleider berührt uns unangenehm als ein zu schriller Ton.

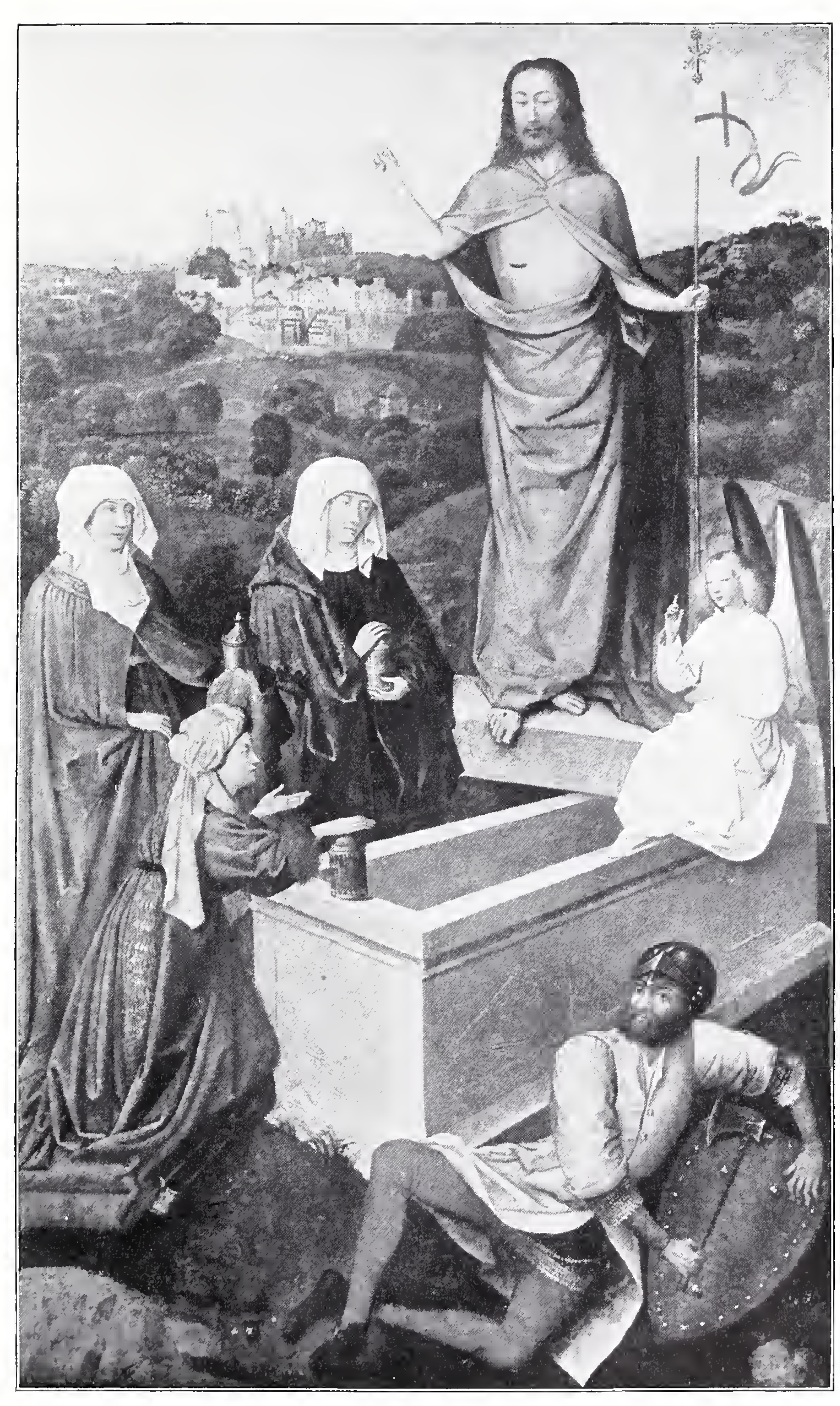
Die Landschaft im Hintergrunde des Bildes fällt nicht in die Augen durch das Aufeinandertürmen und einen unnötigen Überfluß an Gebäuden, das ist kein »Jerusalem«, sondern ein an Gebirgsstädtchen erinnerndes »Adlernest«. Der reiche olivgrüne, hügelige Grund der Landschaft ist mit dunklen Baumgruppen bedeckt, über denen sich blaue Berge am Horizonte erheben.

Die sorgfältig ausgeführte Zeichnung ist von ungemeiner Feinheit. Der Faltenwurf an den Mänteln und an der Kopfbedeckung ist voll Stil und einfacher Größe.

Bei dem Bilde der Sammlung Komarowsky wird wohl die Meinungsverschiedenheit noch größer sein als bei dem Cookschen Bilde, da in ihm Einflüsse der Eyckschen Schule mit einigen Anklängen an die alte französische Schule untermischt sind. Das Richmonder Bild, bedeutend weniger gut erhalten, ist das ältere von den beiden Bildern. Das Petersburger ist entweder nach ihm oder vielleicht nach einem nicht mehr erhaltenen Originale, das beiden Bildern zur Vorlage gedient hat, angefertigt worden.

A. NEUSTROÏEFF.

1) Auf Holz 0,405×0,25 m.



DIE MARIEN AM GRABE. SAMMLUNG DER GRÄFIN KOMAROWSKY, ST. PETERSBURG



TIZIAN. BILDNIS ARETINOS (AUSSCHNITT). FLORENZ, PAL. PITTI

TIZIANS BILDNIS DES PIETRO ARETINO IN LONDON

VON GEORG GRONAU

DIE Beziehungen zwischen Tizian und Aretino knüpften sich an, kaum daß Messer Pietro 1527 die Lagunenstadt sich zum Wohnsitze erkoren hatte; sie haben ungetrübt dreißig Jahre bis zu seinem Tode gedauert. Es war ein wunderliches Verhältnis, in dem gemeinsame Interessen nicht das letzte Wort mitsprachen: der Schriftsteller hielt der Welt durch seine weit verbreiteten Schriften den Namen und den Ruhm des Malers in dauernder Erinnerung; Tizian wieder erwies sich gefällig, wenn Aretino ein Kunstwerk als Geschenk für einen seiner Gönner brauchte.

Es gehörte zu Aretinos vielen Schwächen, daß er überallhin sein Bildnis zum Geschenk sandte. Die Mehrzahl der Künstler, mit denen er in Berührung kam, haben ihn malen müssen: außer Tizian Sebastiano del Piombo, Moretto und Salviati. Es schmeichelte ihm zu hören, daß die Vaterstadt Arezzo sein Bild im Stadthause aufstellte (wo es noch heutigen Tages zu finden ist), mehr vielleicht noch, daß an den Höfen von Mantua und Urbino, daß selbst am französischen Hofe sein Porträt inmitten anderer Kunstschätze hing.

Das früheste Bild, das Tizian von dem »Gevatter« gemalt hat, für die Gonzagen, ist seit langer Zeit verschollen. Bekannt blieb, von Porträts Aretinos abgesehen, die sich auf tizianischen Kompositionen befinden — auf dem großen Wiener »Ecce homo« und der »Allokution des Marchese del Vasto« in Madrid — nur jenes grandiose Bildnis, das Tizian kurz vor seiner Abreise nach Rom (1545) rasch auf die Leinwand hinstrich, und das Aretino mit einem halb gekränkten Brief, eben wegen der nicht genügenden Durchführung, Cosimo I. zum Geschenk machte. Einer der ältesten Bestandteile der Florentiner Sammlungen hängt es noch heute im Palazzo Pitti.

Ein zweites Bildnis Aretinos von Tizian blieb dagegen bis auf die Gegenwart fast unbekannt. Selbst Crowe und Cavalcaselle führen es in ihrer Monographie nicht auf. Dagegen haben Cavalcaselle in einem Aufsatz im »Archivio storico dell' arte« und Morelli es als echtes Werk des Meisters erwähnt. Bis vor kurzem war es im Palast des Fürsten Chigi in Rom bewahrt, daher der Öffentlichkeit entrückt. Jetzt ist es in den Besitz der Firma P. und D. Colnaghi in London übergegangen und wird zum erstenmal allgemein zugänglich gemacht, bis es wieder in Privathände übergehend, den Augen entschwinden wird.

Das Chigi-Bild, dessen Geschichte nicht bekannt ist (eine Andeutung läßt darauf schließen, daß es



TIZIAN. BILDNIS DES PIETRO ARETINO
Zurzeit im Besitze von P. und D. Colnaghi in London

bereits im 17. Jahrhundert der römischen Fürstenfamilie gehört hat), ist von dem Florentiner Bildnis wesentlich verschieden. Erscheint dieses wie eine Augenblicksimpression, so ist jenes geschlossener, künstlerisch gereifter: eine Komposition gegenüber einer Improvisation. Nicht daß Tizian verschleiert hätte, was die Natur an gemeinen Zügen in diesem Kopfe zeigte; der Mund mit den sinnlichen Lippen ist sogar koloristisch betont; aber die Haltung und Beleuchtung sind so bewußt künstlerisch, daß man das Kunstwerk, nicht den Gegenstand sieht[1]).

Die linke, im Handschuh steckende Hand greift in den Mantel und zieht ihn etwas nach vorn; die Rechte (die man nicht sieht) scheint in die Hüfte gestützt: so entsteht ein eindrucksvoller, abgerundeter Gesamtkontur.

Das volle Licht ist auf den Kopf konzentriert, der leicht nach oben gerichtet ist, der Blick geht wie in Gedanken links herüber. Ein breites Licht wölbt die Stirn und dominiert als stärkste Helligkeit im Bild. Backe und Ohr liegen im wirkungsvoll durchleuchteten Halbschatten.

Nichts aber ist, technisch koloristisch gesprochen, in diesem Bild so geistvoll, als die Behandlung des Stofflichen. Aretino trägt einen schwarzen Rock mit braunen Pelzaufschlägen über dunkelorangefarbenem Gewand. Hier spielt und glitzert das Licht in jener Nuance, die wir »Altgold« nennen. In Hellorange, in Sepia sind Licht und Schatten gesetzt; man kann sehen, wie der Pinsel in Tizians Hand herunterglitt und dieses glanzvolle Spiel hinsetzte. Nie ist, auch von Tizian selbst nicht, etwas Geistvolleres gemalt worden. Übrigens findet sich dieser selbe Orangeton, doch versteckter, auch auf dem Florentiner Bild.

Das Verhältnis beider Bilder ist gewiß nicht das von Skizze zu Ausführung. Sie sind unter sich zu weit verschieden. Ich habe den Eindruck, als ob Aretino auf dem Chigi-Bild etwas älter aussieht; er erscheint gesetzter, nicht mehr ganz so voll überschäumender Lebenskraft; der Bart geht stärker ins Graue. Und stilistisch, glaube ich, gehört es in die zweite Hälfte der vierziger Jahre. Während das Pitti-Bild jene koloristische Brillanz, jene Freudigkeit besitzt, die alle Werke Tizians in der Periode von 1535 bis 1545 (ungefähr) auszeichnet, ist das andere Bildnis, man möchte sagen, zurückhaltender, alles auf eine große Wirkung berechnet. Es hat seine stilistischen Verwandten an Bildnissen, wie dem »jungen Engländer« des Pitti, dem Granvella in Besançon. Schon die unnachahmliche Gesamtkontur dieser Bilder gibt ihnen das Gemeinsame. Ich möchte daher als Datum für das Chigi-Bild etwa das Jahr 1548 annehmen.

1) Die folgenden Bemerkungen beruhen auf Notizen, die ich mir vor zwei Jahren machte. Das Bild hing im Pal. Chigi ziemlich hoch und mußte von einer Leiter aus studiert werden. Es ist fast genau einen Meter hoch. Die Erhaltung ist, von geringfügigen Retuschen abgesehen, sehr gut.



P. P. RUBENS. CHRISTUS VOR DER EHEBRECHERIN (BRÜSSELER MUSEUM)

NEUERE ERWERBUNGEN VLÄMISCHER KUNST IN DER GALERIE ZU BRÜSSEL

VON EMIL JACOBSEN

Die Brüsseler Galerie hat sich in den letzten Jahren mit einer großen Anzahl wichtiger Werke vlämischer Malerei bereichert. Ich möchte einige interessante dieser Neuerwerbungen den Lesern dieser Zeitschrift vorführen und werde mit den drei Koryphäen: Rubens, Jordaens und van Dyck beginnen.

PETRUS PAULUS RUBENS

Dem großen Meister ist ein neuerworbenes Bildnis, *Paracelsus* genannt, zugeschrieben (Nr. 388). Der Mann ist bartlos, mit kastanienbraunen, auf die Schultern niederfallenden Locken; auf dem Kopfe eine von Pelzwerk umgebene rote Mütze. Ist dies Porträt von Rubens? Das Unsichere und Vage in der Modellierung der Gesichtsformen, das Unentschiedene, ja Blöde des Ausdrucks, was durch den halbgeöffneten Mund noch verstärkt erscheint, können Zweifel erregen. Auch der landschaftliche Hintergrund stimmt nicht; er ist weder von Wildens, noch von Uden und noch weniger von Rubens selbst; andererseits kommt die Behandlung des Fleisches Rubens nahe. Meisterhaft ist auch die Pelzmütze, desgleichen das niederfallende Lockenhaar gemalt. Dasselbe gilt für die rechte Hand mit dem Notizbuch.

Die *vier Negerköpfe* (Nr. 389) sind wohl als Studien für eine Anbetung der Könige hingeworfen. Rubens hatte eine Vorliebe für diese Rasse, welche von der ferocen Natürlichkeit und naiven Schönheit des Tieres so viel besitzt. Er liebte das Feuer ihres Blickes, das gute, zärtliche Lächeln ihrer dicken Lippen mit den hervorblitzenden weißen Zähnen. Die vier Köpfe sind mit voller Meisterschaft entworfen. Doch wird das Werk neuerdings nicht ohne Wahrscheinlichkeit als eine Jugendarbeit Dycks bezeichnet.

Das bedeutendste von den Neuerwerbungen Rubensscher Werke ist doch das große Bild: »*Christus vor dem ehebrüchigen Weibe*« (Nr. 381). Hier feiert

seine malerische Kraft und seine eminente Ausdrucksfähigkeit einen wahren Triumph. Das Momentane ist so glücklich ergriffen und festgehalten, wie z. B. in Tintorettos »Markusmirakel« der venezianischen Akademie. Es ist diese Augenblicklichkeit, welche einer dramatischen Handlung in einer Malerei erst die Berechtigung verleiht. Wenn die Handlung in *einem* Momente aufblitzt, von *einem* Blicke aufgefaßt werden muß und wenn sie, wäre der Knoten der Begebenheit in Erzählung aufgelöst, ihre ganze Macht einbüßen würde, dann ist der Pinsel und nicht das Wort an seinem Platze.

Die Ehebrecherin, eine schöne Frau von vollen Formen, wird von einem würdigen Greise mit wallendem weißem Barte Christus vorgeführt; und als sie vor dem Heilande steht, errötet sie tief und voller Scham sucht sie ihr Antlitz hinter ihrem Kopftuche zu verbergen.

Der Greis berührt zart die junge Frau, die voll Angst und Spannung auf Christus blickt. Es geht nicht aus dem Berichte des Evangelisten hervor, daß der Ehemann bei dem Auftritte gegenwärtig war, es scheint mir jedoch möglich zu sein, daß bei Rubens mit dem würdigen Greise, der nur widerstrebend, von dem Gesetze gezwungen, seine junge Frau vor das Gericht führt, der Ehemann gemeint ist. In vollem Gegensatze zu ihm erscheinen die beiden Schriftgelehrten rechts. Prachtvolle Charaktergestalten. Der eine, reich gekleidet, mit blitzenden Augen, langem weißen, unkultivierten Bart, auf der Kopfbedeckung eine hebräische Inschrift, gestikuliert eifrig mit den Händen. Er ist ein Talmudist, ein Fanatiker, der räsoniert. Spitzfindigkeit, mit Grausamkeit gepaart, offenbart sich schon in den fieberisch bewegten Fingern und der Wahnsinn des Fanatismus leuchtet aus seinen Augen. Der andere ist eine mehr passive Figur. Er schließt sich ganz seinem Freunde an, aber er läßt diesen demonstrieren. Sein aufgedunsenes fettes Gesicht, worauf allerhand gemeine Laster ihren Stempel gedrückt haben, hat eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Leo X., so wie Raffael ihn dargestellt hat.

Die Christusgestalt, voller Würde und Güte, ist, wie immer bei Rubens, wenig charaktervoll; dagegen ist sein Gestus unnachahmlich beredsam und schön. Das Bild weicht im ganzen vielfach von der namentlich von den Venezianern festgeschlagenen traditionellen Behandlung dieses Gegenstandes ab. Besonders sind viele neue und zarte Züge hinzugekommen, z. B. die Art und Weise, in welcher der Greis die junge Frau Christus vorführt, wie seine Hand leise und milde auf ihrem Arme ruht; das tiefe Erröten der jungen Frau; denn das Rot, welches ihr Gesicht und ihren Busen bedeckt, ist ganz verschieden von dem Rot, mit welchem Rubens sonst die Wangen seiner Frauen schmückt. Der Künstler hat es verstanden, das Erröten vor Scham meisterhaft zu charakterisieren. Man vergleiche auch die konvulsivisch bewegten Hände des einen Pharisäers mit dem edlen, beredsamen und sehr einfachen Handgestus Christi. Der ganze Vorgang dürfte wohl nie so tief aufgefaßt und glänzend geschildert worden sein, auch nicht von den Italienern. Man vergleiche es mit dem Bilde von Tintoretto in der Akademie zu Venedig, wo die Ehebrecherin ganz deutlich mit Christus kokettiert. Auch nicht das Bild des sonst so feinen Lotto im Louvre kann sich dem seelischen Gehalte nach mit Rubens messen. In Ausdruck und malerischem Leben dürfte es gar dem Bilde von Rembrandt in der Kollektion E. F. Weber überlegen sein. Der Kaufpreis soll 60000 Francs gewesen sein.

JACOB JORDAENS

Von diesem Künstler besitzt die Galerie schon von früher bedeutende Bilder, darunter die prachtvolle »Fecondité«. Jetzt ist eine ganze Reihe von vortrefflichen Gemälden hinzugekommen. Das wenigst bedeutende ist wohl das Porträt einer reichgekleideten, älteren behäbigen Frau. Das recht vulgäre Gesicht ist von bläulichen Reflexen umspielt, das Ganze von einem bläulichen Ton beleuchtet. Es ist, wenn ich mich nicht täusche, 1642 datiert.

Das farbenprächtigste der neuen Bilder dürfte »*Suzanne et les Vieillards*« sein (Nr. 241). In der Mitte des strahlenden Bildes sitzt die junge Frau und sucht vergebens ihre schwellenden Körperformen vor den beiden lüsternen Greisen zu verbergen. Aber ist hier wirklich eine keusche Susanna dargestellt? Kann man mit solch üppigem Körper, mit solchen schwellenden Lippen, mit diesem feurigen Blicke keusch sein? Doch das ist Nebensache und hat den Meister sehr wenig gekümmert. Er hat es nicht als seine Aufgabe betrachtet, die keusche Erregung einer jungen Frau darzustellen, nein, ein nacktes Weib mit schwellendem, von Saft strotzendem, rosig angehauchtem, tief aufleuchtendem, alles überstrahlendem weißen Körper wollte er malen, und das ist ihm meisterhaft gelungen. Alles gruppiert sich um dies junge Weib, alles zielt nur darauf hin, diese prachtvollen Glieder, diesen Busen, diesen rosigen Lockenkopf hervorzuheben. Ihre feuerrote, tiefglühende Draperie verbirgt nichts, bringt vielmehr die matt leuchtende, intensiv strahlende Haut wunderbar zur Geltung.

Die beiden Greise, charakteristische Gestalten von ausgeprägtem jüdischen Typus heben ihrerseits den jungen üppigen Körper durch Kontrastwirkung hervor. Und die ganze übrige Pracht des Bildes: die große goldene Kanne, das goldene Gefäß von künstlicher Arbeit, der Pfau, der hoch oben auf einem Postamente stolziert und sein prächtiges Gefieder niederhängen läßt, der Marmoramorin, der als Brunnenfigur in eine Muschel bläst, aus der Wasser hervorquillt — alles das scheint nur da zu sein, um zu zeigen, daß der blühende Körper einer jungen Frau selbst die herrlichsten und schönsten Sachen der Welt überstrahlt.

Die Züge Susannas haben viel Ähnlichkeit mit einer weiblichen hübschen Figur, die häufig in den weltlichen Bildern Jordaens' vorkommt. Man hat diese Figur mit seiner Frau Katharina van Noort identifiziert, der Tochter seines und Rubens' Lehrers, Adam van Noorts; vielleicht haben wir auch ein



P. P. RUBENS (VAN DYCK?). NEGERKÖPFE (BRÜSSELER MUSEUM)

Porträt dieser jungen Frau vor uns. Denn sowenig wie Isabella Brant und Helene Fourment hat Katharina van Noort sich geweigert, ihrem Gemahle als Modell zu dienen. Diese wenig bürgerliche und sehr kühne Sitte wirft auf die leichten Moralbegriffe dieser üppigen und kraftvollen Zeit, aber ebensosehr auf das hohe Ansehen, in dem die Kunst stand, ein helles Licht. Das Bild wurde für 20000 Frcs. von Madame Stevens erworben. Einige Kritiker haben keinen Reiz an dem Bilde gefunden, indem sie die Typen vulgär gefunden haben. Als ob dies ein Einwand gegen Jordaens wäre![1])

Auch ein anderes neuerworbenes Bild: »Pan, die Nymphe Syrinx verfolgend« (Nr. 240), stellt eine nackte weibliche Gestalt dar. Es zeigt nicht die Feuerpracht der Farben des Susannabildes, übt aber auf eine andere Weise eine ebenso bedeutende koloristische Wirkung aus. Aus dem tiefen Halbdunkel, in dem der ganze untere Teil des Bildes liegt, erhebt sich der schlanke Leib der Syrinx, desgleichen der viel dunklere Körper des hastig dahinstürmenden Pans, sowie auch der braunrote Rücken des zusammengekauerten Wassergottes (wohl der arkadische Flußgott Ladon) und seiner Nymphe hervor. Es ist der Augenblick dargestellt, in dem Syrinx in ein Schilfrohr verwandelt wird. Hymenäos, der an der Verfolgung teilgenommen hatte, sucht eben seine Fackel in dem Sumpfe zu löschen. Die klassische Abrundung der fein abgewogenen Komposition zeugt von dem Schönheitssinne dieses Vlamen, dessen andere Eigenschaften in der Regel mehr bekannt und gepriesen sind.

JAKOB JORDAENS. PAN, DIE NYMPHE SYRINX VERFOLGEND
(BRÜSSELER MUSEUM)

Man darf sich jedoch dadurch nicht verleiten lassen, an andere italienische Einwirkungen zu glauben, als diejenigen, die ihm durch die Bekanntschaft mit Rubens und dessen Kunstschätze vermittelt werden konnten.

Endlich hat auch die Galerie ein kolossales Dreikönigsfest, welches hier »Le Roi boit« genannt wird, erworben (Nr. 242). Man weiß, daß sein Dreikönigsfest neben seinen bacchantischen und diesen verwandten Darstellungen zum Zentralsten in Jordaens' Kunst gehört. Er hat sie häufig variiert. Man findet Exemplare im Louvre, in der Braunschweiger Galerie, in der kaiserlichen Galerie zu Wien, in der Akademie zu St. Petersburg, in der Kasseler Galerie, in der Galerie des Herzogs von Devonshire u. s. w. Sie ähneln sich sehr, diese fröhlichen Bilder. Einmal sitzt der dicke lustige Bohnenkönig in der Mitte des

1) Eine Replik in der Kopenhagener Galerie, datiert 1653, eine Kopie im Museum zu Lille.

Bildes, einmal rechts am Ende des Tisches und sein Platz wird dann von einer sehr hübschen und sehr üppigen jungen Frau eingenommen. Der alte König erinnert in vielen Bildern an die Züge des Lehrers und Schwiegervaters, des kraft- und saftvollen Adam van Noort. Das Dreikönigsfest unserer Galerie gehört zu den besten Exemplaren. Der höchste Moment des fröhlichen Festes: »der König trinkt«, ist geschildert, ein Höllenlärm steigt aus dem Feste empor: alles jubelt, alles schreit, eine maßlose, mit Weingeruch vermischte Huldigung der Lebensfreude strömt uns aus dem Bilde entgegen. Doch nein, nicht alle schreien; einige haben schon genug. Eine alte Frau, der die Kreidepfeife nicht gut bekommen ist, erbricht sich, während eine andere lachende Frau ihr den Kopf hält. Ein dickes, fast nacktes Knäblein auf dem Schoße einer jungen üppigen Frau ist in seiner Unschuld mitten im Getümmel in Schlaf verfallen. Die Nachwirkungen des unbändigen Festes zeigen sich aber auch bei ihm: ein dicker Strahl ergießt sich über den Schoß und Unterrock der nichtsahnenden, ganz im Taumel des Festes aufgehenden Mutter.



JAKOB JORDAENS. SUSANNE UND DIE BEIDEN GREISE
(BRÜSSELER MUSEUM)

Die ganze prachtvolle Darstellung steigt wirkungsvoll aus dem Halbdunkel des Hintergrundes hervor. Das Kolorit ist von einem kühlen bläulichen Ton beherrscht. Bläuliches Weiß und tiefes, bräunliches Rot sind die bestimmenden Farben.

In diesen Bildern erscheint Jordaens als der vlämische Jan Steen. Er ist aber saftiger, temperamentvoller, maßloser als dieser. Wie verhält Jordaens sich zu Rubens? Sein Schüler war er in keiner Weise; aber wurde er von ihm beeinflußt? Jordaens war eine zu ursprüngliche, kräftige und sichere Natur, um sich viel beeinflussen zu lassen. Was bei ihm von Rubens erscheint, hat er wohl eher von ihrem gemeinsamen Lehrer Adam van Noort. Es war für den Ruhm Jordaens' ein Verhängnis, daß Rubens nach Antwerpen kam, wo sein mächtiges Genie alles überstrahlte. Denn Jordaens war eigentlich durch seine vorherrschenden Eigenschaften zum Haupte und zentralen Meister Flanderns designiert. Kein leichtflüssiges, transalpinisches Blut floß in seinen Künstleradern; er war durch und durch Vlame, während Rubens, wie groß er auch war — und er war sehr groß — mit Jordaens verglichen, ein italisierender Niederländer war. Deshalb kann ich auf die Bedenken, welche die vielen neuangeschafften und teueren Jordaens bei einem Kritiker erregt hatten, nur die Antwort geben: je mehr Jordaens, desto besser; es können gar nicht genug Jordaens in der Galerie der Hauptstadt der Belgier sein!



A. VAN DYCK (?). FAMILIENBILD

ANTHON VAN DYCK

Von diesem Meister besitzt unsere Galerie keine große Anzahl Gemälde, doch kann man in wenigen Sammlungen seine Entwickelung — jedenfalls bis er nach England zog — so bequem verfolgen wir hier. Aus seiner frühesten Zeit stammt die »Kreuzerrichtung Petri«. Die noch sehr mangelhafte und unsichere Behandlung der Körperformen, das feuerrote Fleisch zeigen den Anfänger. Doch der junge Meister entwickelte sich frühzeitig zu voller Meisterschaft. Van Dyck war eine sehr sensitive Natur; der Einwirkung seiner Umgebung setzte er geringen Widerstand entgegen. In seinen Jugendjahren in Flandern war er derb mit den Derbsten, in Italien wurde er hochsinnig, edel und fein. Nach Flandern zurückgekehrt zeigt sich in seinen Werken wieder eine Tendenz nach Derbheit, die aber durch italienische Erinnerungen sehr gemäßigt auftritt; in England zuletzt wurde er blasiert und vornehm, mitunter bis zur Kränklichkeit.

Aus seiner italienischen Periode stammt das als neue Erwerbung gleich zu erwähnende vornehmprachtvolle Porträt des Genuesers Giovanni Vincenzio Imperiale; bald nach seiner Zurückkunft nach Antwerpen muß sein »Trunkener Silen« entstanden sein. Hier begegnet uns einerseits die derbe, saftige flandrische Weise, andererseits die klassische Reinheit und Abrundung der Komposition, die er seinen italienischen Studien verdankt, dann kommt aus einem späteren Zeitpunkt derselben Epoche das ziemlich langweilige Bildnis eines Antwerpener Bürgermeisters.

Aus der englischen Periode besitzt die Galerie leider kein Werk. Ein neuerworbenes großes Familienbild stammt auch aus der zweiten Antwerpener Periode. Die Anordnung der Familiengruppe ist sehr schön und dem Auge wohlgefällig, nur könnte man einwenden, daß sie vielleicht zu arrangiert erscheint; sie gibt sich nicht als ein schnell festgehaltenes, glückliches Zusammenfinden von Personen, die als Gruppe zusammengehören, sondern zeigt vielmehr zu deutlich, daß der Künstler mit feiner Berechnung jeden auf seinen Platz gestellt hat. Dies gilt insbesondere von der rechten Hälfte mit der von Muttersorgen etwas mitgenommenen, wenn auch noch jungen Frau und von den drei Kindern, die neben ihr stehen. Die Gruppe links: der guitarrespielende Hausherr mit seinem goldlockigen Kinde, das auf sein Trommelchen eifrig loshämmert, ist die Perle des ganzen Werkes. Es gibt wenige Kinderporträts, welche sich an Frische der Auffassung, Leichtigkeit und Naivität mit diesem vergleichen lassen. Das Kind lächelt weder, noch wirft es einen rührenden oder schüchternen Blick auf den Beschauer; es steht da sehr ernst, sehr ver-

tieft in seine Beschäftigung und hämmert auf die Trommel los. Van Dyck hat sonst sehr viel an den Beschauer appelliert (während sein großer Meister dies in der Regel verschmäht hat). Wir bemerken auch bei diesem Bilde an den anderen Kindern, daß sie durch ausdrucksvolle oder melancholische Blicke bei dem Beschauer Teilnahme mit ihrer zarten Schönheit zu erwecken suchen. Diese nervösen, fast krankhaften Schöpfungen antezipieren schon seine letzte englische Periode[1]). Das Kolorit mit seinen sehr doucen, sehr gebrochenen Farben: Oliven, Bronze, Schwarz, Weiß, die von der tief weinroten Draperie hinter den Figuren und der tiefroten Sammetdecke des Stuhles ihre Wirkung erhalten, ist von höchster Schönheit und Vornehmheit.

Der Tradition nach soll das Bild die Familie des Kanzlers Christyn, einen der Vorfahren der Ribaucourt (1622—1690) darstellen. Van Dyck, gestorben 1641, konnte ihn aber nicht (als Familienvater) gemalt haben. »Wie steht es«, fragt ein hoch angesehener Forscher, »nach dem Wegfall dieser Hypothese mit dem Anteil des Malers an unserem Gemälde?« Wie zuvor, meine ich, denn die Tradition kann sehr wohl irrig sein. »Es erinnert viel mehr an Rubens (die Hände der Frau und des Kindes); auch das Kolorit paßt nicht auf van Dyck, weder auf das Braun seiner Jugend noch auf das Silbergrau seiner späteren Zeit.« Sehr richtig, aber es stimmt sehr gut mit dem Kolorit seiner mittleren Zeit, seines zweiten Antwerpener Aufenthalts. Eine große Anzahl Gemälde aus dieser Periode hatte man Gelegenheit auf der Antwerpener Ausstellung 1899 zu studieren.

MABUSE. ADAM UND EVA

Ich leugne nicht, daß es im Bilde etwas für van Dyck Fremdartiges gibt. Kenner der vlämischen Malerei wie Bode, Bredius, Emile Michel, Max Rooses, Hymans zweifeln an der Autorschaft van Dycks und Wauters hat klüglich diesen Autoritäten folgend in seinem neuen Katalog das Bild einem sogenannten Maître de Ribaucourt zugeschrieben. Hat er darin Recht gehabt? Ich möchte dies mit Bestimmtheit weder bejahen noch verneinen. Das Wahrscheinlichste scheint mir jedoch dies zu sein: Auf van Dyck geht das Bild vielleicht, was die Erfindung und die Komposition, teilweise aber nur was die Ausführung betrifft, zurück. Ein unbekannter aber ausgezeichneter Gehilfe hat mitgearbeitet, wahrscheinlich derselbe, der auch in den anderen von Wauters dem Maître de Ribaucourt zugeschriebenen Bildern wirksam gewesen ist. Cornelius de Vos, von dem die Galerie ein prächtiges Familienbild zum Vergleich besitzt, kann meines Erachtens nicht in Betracht kommen. Die Gruppe rechts soll identisch sein mit der Mittelgruppe der Familienporträts des Balthasar Gerbier zu Windsor. Das Bild in Windsor ist die erweiterte Komposition eines Rubensschen Bildes, gestochen von Mac Ardell als die Familie des B. Gerbier. Dies Gemälde ist von Rooses dem Rubens zugeschrieben (Nr. 956)[1]). Da aber die Personen keine Ähnlichkeit mit denen auf unserem Bilde haben, beweist dies nur, daß van Dyck eine Komposition von Rubens benutzt hat.

Das Bild wurde von der Familie Ribaucourt für 200 000 Francs erworben.

Aus van Dycks italienischer Epoche stammt das imponirende lebensgroße Bildnis von Giovanni Vincenzio Imperiale, Doge von Genua, (Nr. 161). Gewiß ein Repräsentationsbild, aber kein gewöhnliches. Man sieht dem Manne das Herrschen an; etwas von der Größe und Macht der Republik hat der Maler ins Bild gelegt. Wenn der Doge auch etwas steif sitzt, etwas beschwert von der weitläufigen Seidenrobe und dem engen Mühlkragen, so sieht man doch an seinem stolzen Blicke, daß er gebietet und an seinem

1) Über diese letzte Periode van Dycks erlaube man mir eine kleine Bemerkung. Man erinnere sich, daß Shakespeare 1616 gestorben ist. Diese eleganten, blasiert vornehmen, müden Männer, diese weltlich gesinnten, koketten und nervösen Frauen: das war Shakespeares Publikum. Viele von ihnen haben Shakespeare auf der Straße gegrüßt und ihm die Hand gedrückt. Alle haben sie sein Theater gestürmt. Die entsetzlichen Szenen im »King Lear« und »Richard III.« haben sie mit Schauder erfüllt, Hamlet haben sie beklatscht und debattiert, Romeo und Julia haben sie belauscht.

1) Vergl. Repertorium f. Kunstwissenschaft. XVII. S. 310.

Gestus mit der Rechten, die auf den Harnisch zu seinen Füßen deutet, daß er zu fürchten ist. Im Hintergrunde auf dem wogenden Meere erblickt man den Reichtum der Republik, ihre Schiffe.

Das Kolorit ist, wenn man mir den Ausdruck gestattet, von einem prachtvollen Ernste. Mit wenigen Farben ist dieser Eindruck erzielt. Ein bläuliches Schwarz beherrscht das ganze Bild; es ist über das Gesicht und die Hände hingehaucht und tangiert auch die niederhängende rote Draperie. Das Bild, welches eine der hervorragendsten Erscheinungen auf der Antwerpener Ausstellung war, wurde im Jahre 1899, wenn ich recht unterrichtet bin, für 40000 Francs für die Galerie erworben.

* * *

Von den übrigen Werken ist in erster Linie die dem *Jan Gossart* oder *Mabuse* zugeschriebene lebensgroße Darstellung von Adam und Eva hervorzuheben (Nr. 193). In vertraulicher Stellung, einander zärtlich umschlingend, steht das erste Menschenpaar vor unseren Augen. Der Künstler hat sich hier die Aufgabe gestellt, den menschlichen Körper in freier ungezwungener Bewegung darzustellen[1]). Die Absicht ist deutlich genug, wenn auch nicht erreicht. Aller Anstrengungen zum Trotze erscheint die Haltung der Körper gequält und gezwungen; ja ich fürchte, daß, wenn die Gestalten sich nicht gegenseitig stützten, sie nicht imstande wären, sich aufrecht zu erhalten. Andererseits sind es gut modellierte Akte und man erkennt, daß der Maler nicht allein die männliche, sondern auch die weibliche Figur nach dem lebenden Modell studiert hat. Adam zeigt plumpe und vulgäre, Eva, wenn auch nicht schöne, so doch gefällige Züge. Das Kolorit ist warm und tief; das Nackte von goldigem Gelb, die ernste Landschaft goldbraun. Im Mittelgrunde erhebt sich eine mit Skulpturen reichgeschmückte gotische Fontäne. Die Gestalt Evas ist gewiß eines der ersten Beispiele des Studiums nach dem lebenden nackten weiblichen Modell in nordischen Ländern. Es liegt nahe, die beiden nackten Gestalten mit den bekannten Gemälden desselben Gegenstandes von seinem deutschen Zeitgenossen Cranach dem älteren zu vergleichen. Wir sehen dann bei dem mit italienischer Kunst vertrauten Vlamländer ein weit tieferes Verständnis der menschlichen Körperformen. Wir stehen hier einem strebenden Geiste gegenüber, der große Vorbilder vor Augen gehabt hat und ehrlich kämpft. Hier ist gewiß viel mehr gewollt.

Bei Cranach begegnet uns dagegen eine viel größere Naivität. Das Problem des Nackten hat ihn nicht tief ergriffen; was er aber von dem nackten Körper weiß, stellt er uns ungezwungen vor Augen. Er hat weniger erstrebt, doch mehr erreicht.

Die Zuschreibung an Mabuse scheint mir haltbar. Eine ähnliche Fontäne kommt im Gemälde der Prager Galerie vor. Hymans denkt an Mabuse oder — Massys. Im Hampton Court habe ich eine Wiederholung des Bildes, auch mit der Fontäne, in der Berliner Galerie eine Schulwiederholung gesehen; daselbst noch eine andere Darstellung desselben Gegenstandes von diesem Meister.

Dem *Joachim Patenier* ist eine neue Erwerbung »St. Hieronymus vor dem Kruzifix sich kasteiend« irrtümlich zugeschrieben (Nr. 348). In der Wüste, wohin der Heilige sich zurückgezogen hat, geht es recht lebhaft zu. Im Mittelgrunde zieht eine Karavane vorbei mit Pferden und Kamelen; im Hintergrunde erhebt sich an einem Flusse, der sich tief in die Landschaft hineinwindet, eine ansehnliche Stadt. Das interessante Bild ist nicht von Patenier, sondern von einem Meister aus der früheren Generation. Nur Linienperspektive ist beobachtet. Alles ist hier gleich scharf und gleich deutlich, während Patenier es verstand, die ferneren Pläne in Duft und Nebel einzuhüllen, wodurch er ein Innovator der Landschaft wurde.

Echt ist dagegen die kleine, ebenfalls neu erworbene »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« (Nr. 350). Patenier hat diesen Gegenstand häufig variiert. Die Galerie besitzt noch ein anderes größeres Exemplar. Der aus Stroh fein geflochtene Reisekorb Marias neben dem doppelten Reisesack und dem Knüttelstabe Josephs kommt fast immer in diesen Bildern vor.

Von *Hendrick de Bles* ist eine »Predigt Johannes des Täufers« erworben (Nr. 40). Die Landschaft zeigt durchbrochene Felsenpartien, wie häufig bei dem Meister. Den drei Farbenplänen, die noch recht deutlich hervortreten, hat er einen vierten hinzugefügt, in dem die fernen Berge des Hintergrundes in zarten weißlichen, kaum von einem Schimmer von Blau angehauchten Nebel eingehüllt sind. In einer Felsenhöhle glaube ich das Käuzchen zu erkennen.

»Der verlorene Sohn« von *J. Beuckelaer* kann nur uneigentlich ein religiöses Bild genannt werden (Nr. 34). Der Maler hat nur die Legende als Motiv für ein drastisches Sittenbild benutzt. An einem gedeckten Tische sitzend, worauf Früchte und Wein in reicher Fülle, macht der junge Verschwender einer Dirne den Hof; eine Magd macht das Bett zurecht. Das Bild ist in einem kühlen bläulichen Ton gemalt. Die Karnation ist rötlich; das Figürliche hebt sich scharf von dem fast schwarzen Hintergrunde ab. In der Auffassung steht er P. Aertsen, der ihm aber im Kolorit und Ausdruck überlegen ist, ganz nahe. Sehr steht er auch hinter dem temperamentvollen und kräftigen Hemessen, der in dieselbe Künstlergruppe gehört, zurück. Von demselben Gegenstande gibt dieser in Nr. 217 unserer Galerie ein ungleich machtvolleres Bild. Alles ist hier wirklich Leben geworden und heißer Liebesdrang, wenn auch von der gemeinsten Art. Mit welchem Feuer blickt nicht der Jüngling die Dirne an, während er sie inbrünstig umfaßt. Die Leidenschaftlichkeit seines Ausdrucks ist selten übertroffen worden. Dies Bild ist im figürlichen Teile warm und tief im Ton. Erst der landschaftliche Hintergrund zeigt die vlämische Kühle. Selbst

1) Andere Kenner halten dies Bild nur für eine schwache Kopie des Originals in Hampton Court. D. Red.



A. VAN DYCK. GIOVANNI VINCENZIO IMPERIALE
(BRÜSSELER MUSEUM)

die rußigen Schatten im Fleisch, die sonst nicht zu loben sind, machen hier den Eindruck von Feuer und brutaler Lebensfülle. In diese Gruppe gehört auch der Braunschweiger Monogrammist, welcher neuerdings mit Hemessen identifiziert worden ist.

Endlich ist noch ein *Jan Breughel* dem jüngeren irrtümlich zugeschriebenes Stilleben zu erwähnen. Sollte nicht dies aus Töpfen, Krügen, zerschnittenen Heringen bestehende, in einem kräftigen braunen Ton gemalte Bild eher von Pieter Breughel dem jüngeren sein?

Unter den nachrubenschen Bildern werde ich jetzt einige Künstler erwähnen, die wohl ihrer Herkunft nach Vlamen sind, in ihrer Kunst jedoch vielfach mit der holländischen Art und Weise verwandt scheinen.

In erster Linie ist hier *A. Brouwer* zu nennen. »Der Flötenspieler« heißt das neue Bild. Der Inhalt könnte nicht anspruchsloser sein: ein verkommener Geselle hält einen Augenblick mit seinem Spiele inne, indem er lächelnd den Beschauer anblickt. Der unbedeutende Gegenstand ist jedoch von dem Meister mit großer Zartheit und Feinheit ausgeführt; der Farbenauftrag ist so weich, die wenigen zarten Tinten so fein gestimmt, daß ein kleines Meisterwerk zutage gefördert ist: der Gegenstand von größter Vulgarität, die Ausführung von höchster Vornehmheit[1]).

Wenn Brouwer genannt wird, dann ist es natürlich, daß man auch seines treuen Genossen *Craesbeeck* gedenkt. Von diesem ist ein besonders ausgezeichnetes Bild in die Galerie gekommen: »Reunion de rhetoriciens« (Klub der Literaten und Musikunternehmer Nr. 121). Eine ausgelassene Gesellschaft von reich und bunt gekleideten jungen Leuten, die sich mit Musik und Trinken unterhalten. Wir sehen hier auf vlämischem Boden diese eleganten und bunten Gesellschaftsstücke, die Esajas van de Velde schon frühzeitig auf holländischem Boden geschaffen hatte. Alles glitzert, leuchtet und blitzt, schäumet über von Jugend und Lebenslust. Die Farben scheinen aus dem dunklen Hintergrunde von dichtem Wald hervorzujubeln! Das Bild ist auf das unmittelbar Glänzende und Packende angelegt, dabei sind die Schatten tief schwarz, doch weder stumpf noch undurchsichtig. Glanz, Taumel und Leben! Es ist dieselbe Tendenz, die uns in Hals' glänzenden Werken begegnet. Rechts der Blick auf eine leicht hingetuschte Landschaft, Brouwer sehr nahestehend. Die Pinselführung ist breit und kühn bis zum Exzeß. Alles ist mühelos und mit größter Treffsicherheit geschaffen; die Farben fein nuanciert und mannigfaltig gebrochen. Tausend Töne treten hervor, verschmelzen sich aber für das Auge zu einer hinreißenden silbertönigen Harmonie.

Von *G. van Tilborch* ist eine Serie farbenfroher Bilder, die fünf Sinne darstellend, in die Galerie gekommen (Nr. 471). Tilborch ist ein Nachfolger Teniers, aber sein Malerblut ist schwerflüssiger, seine Typen haben nicht die Vitalität und gehen nicht wie die jenes Meisters mit Leib und Seele in die Situation auf; er befindet sich schon auf dem halben Wege zu Ryckaerts vollständiger Philisterei. Vortrefflich ist er in seinen Familieninterieurs, wo man einen interessanten Einblick in die Wohnung der reichen Stände erhält, wo auch die in der Regel sehr zahlreiche Familie mit größter Natürlichkeit, Treffsicherheit und Anmut dargestellt ist. Von dieser Art Bilder ist wohl das bedeutendste das in der Haager Galerie; diesem sehr nahe kommend ist das in der Galerie zu Rotterdam, sowie dasjenige in unserer Galerie Nr. 470.

Hiermit habe ich noch nicht die reiche Fülle von Neuerwerbungen vlämischer Kunst in der Brüsseler Galerie erschöpft.

Ein besonders interessantes, das Triptychon von dem Meister von d'Oultremont, habe ich vor längerer Zeit in der Kunstchronik erwähnt.

Aber auch von dem feinen Porträtmaler Gonzales Coques, von de Crayer, von dem Tiermaler Paul de Vos, von Th. van Loon, von A. Lens, von P. von Lint und von den Stillebenmalern A. von Utrecht, A. Coosemans und J. P. Gilemanns sind bemerkenswerte Bilder in die Galerie gekommen.

1) Das Bild wurde im Jahre 1899 in der Versteigerung Roussel erworben.

DIE NEUE GRÜNEWALD-MONOGRAPHIE

Die Grünewald-Gemeinde ist im Wachsen. Und das nicht nur in Deutschland. Es ist zwar immer noch so, daß der unbefangene Beschauer zunächst ein starkes Mißbehagen empfindet, und daß im besonderen jeder, der von der Betrachtung italienischer Kunstwerke herkommt, sich mit Schaudern von Grünewalds Passionsbildern abwendet — aber vergessen kann sie keiner, der sie einmal gesehen. Und dann die Farben! Diese geradezu Böcklinschen Farben! Wo hat er sie her? Wo sind die Jugendwerke, die uns das Werden dieses großen Koloristen begreifen lassen? Wie stand er zu Dürer, wie zu den anderen Malern seiner Tage?

Zumal die Frage nach Grünewalds Jugendwerken ist neuerdings eine brennende geworden; wiederholt und fast mit Ungeduld aufgeworfen, hat sie trotz heißen Bemühens eine wirklich befriedigende Beantwortung bis heute nicht erfahren. Bei dieser Sachlage ist es nun entschieden zu begrüßen, daß *Franz Bock* in einer umfangreichen Studie[1]) die gesamte bisherige, zum Teil recht verzettelte Forschung über Grünewald zusammenstellt und zum erstenmal das Wagnis unternimmt, Grünewalds Entwickelungsgang eingehend zu zeichnen.

Das Material für seine Studie hat Bock mit erschöpfender Vollständigkeit gesammelt und alles berücksichtigt, was irgend für seines Meisters Beurteilung in Betracht kommt. Entgangen ist ihm, soweit ich sehe, nur die Handzeichnung, die Herr Professor Ehlers in Göttingen besitzt[2]). Und er hat auch fast alle Werke Grünewalds, die sicheren und die vermeintlichen, mit eigenen Augen geschaut, und diese Autopsie ist bei einem Maler von so ausgesprochen koloristischer Richtung natürlich besonders viel wert. Wenn Bock nun freilich (S. 3) von der Kritik eine ebensolche Kenntnis der Originale erwartet, so macht er eine Beurteilung seiner Arbeit fast jedermann unmöglich. Ich wenigstens kann mich solcher Autopsie nur in beschränktem Umfang rühmen.

Dies Hauptbestreben der Grünewald-Forschung geht heute, wie schon bemerkt, dahin, Jugendwerke des Meisters aufzufinden, Werke, die vor dem Isenheimer Altar geschaffen wurden. Das Bedürfnis, solche Frühwerke nachzuweisen, muß um so größer sein, je früher man die Geburt des Meisters ansetzt, und ich möchte für recht früh, für das Jahr 1460 etwa, plädieren (s. unten). In sorgfältigen Studien sind vor allem H. A. Schmid und erheblich kühner Franz Rieffel, desgleichen Kautzsch und Thode diesem Problem nachgegangen. Wie stellt sich Bock zu ihnen?

Ausgestattet mit dem frischen Wagemut der Jugend hat Bock keine Freude am Verneinen. Er will weiter kommen; er hat mit einer Ausnahme[3]) sämtliche Attributionen seiner Vorgänger sich zu eigen gemacht, und zwar mit einer gewissen Emphase. Wiederholt bringt er es über sich, was jene früheren Forscher mit allem Vorbehalt als Möglichkeit ausgesprochen haben, für sicher und ausgemacht hinzustellen, ohne daß in den meisten dieser Fälle die Zahl oder Kraft seiner Argumente eine andere, größere geworden wäre. Einige Beispiele mögen das zeigen.

Franz Rieffel[1]) hatte früher und hat, wie er mir schreibt, noch heute vor den besten Tafeln des Darmstädter Dominikusaltars den Eindruck, daß hier des jungen Grünewald Mitwirkung angenommen werden dürfe. Es hat ihn ferner »bedünken wollen, als ob man diesen Dominikusaltar mit dem sogenannten Meister der Bergmannschen Offizin in Basel, oder doch wenigstens mit seiner Werkstatt, in Verbindung bringen dürfe«. Er äußerte bei diesem Anlaß die Vermutung, daß die Kunst dieses Bergmannschen Illustrators nicht auf Baseler, sondern auf Straßburger Boden wurzeln dürfe. Er trägt dieses alles mit allen Kautelen vor: ganz anders Bock. Bei ihm lesen wir Seite 17 gesperrt gedruckt: »Diesen (Straßburger) Stil des Holzschnittes brachte Grünewald nach Basel.« Das klingt in der Tat sehr schneidig. Aber ob ein solches Zutrauen zu den Ergebnissen der bloßen Stilvergleichung und Stilkritik berechtigt ist, möchte ich meinerseits entschieden in Frage stellen.

Rieffel hatte die sieben Schmerzen Mariä der Dresdener Galerie in seinen mehrerwähnten Studien[2]) dem jungen Grünewald zugeteilt; er hatte dann aber Gelegenheit genommen[3]), »feierlich vor versammeltem Kriegsvolk Thodes Zuweisung der sieben Schmerzen an Dürer offen zuzustimmen«. Bock dagegen, päpstlicher als der Papst, hält auch an dieser Attribution mit aller Entschiedenheit fest und zieht daraus weitgehende Konsequenzen.

In den Studien von Schmid und Rieffel sieht man immer klar den Weg, der von den sicheren Werken zu den mutmaßlichen leitet: bei Bock ist dieser Weg meist verweht und verschleiert. Ganz besonders auch dadurch, daß er die gewagtesten Attributionen mit den sicheren Werken auf eine Linie stellt und alle zusammen in einer chronologischen Reihe anordnet. Als schüchterner Versuch, als Vorschlag ist ja gegen solches Verfahren gewiß nichts einzuwenden; aber die apodiktische Gewißheit, mit der bei Bock der Entwickelungsgang des Meisters chronologisch aufgebaut wird, muß auf viele Leser im höchsten Grade verwirrend wirken.

Kann ich somit die zuversichtliche Methode Bocks nicht für glücklich erachten, so vermag ich auch im einzelnen den neuen, von ihm zuerst vorgeschlagenen Attributionen, soweit ich die betreffenden Werke kenne, nicht beizustimmen. Die zwei Tafeln des Straßburger Museums, dort mit bestem Recht als »Schule Schongauers« bezeichnet, scheinen mir von den charakteristischen Eigenheiten Grünewalds, dem Bock sie zuweist, nichts zu enthalten, auch nicht in keimhaften Anfängen. Die vier Freuden Mariä in Erlangen lassen sich nicht mehr für Grünewald in Anspruch nehmen, wenn man sich mit Rieffel davon überzeugt hat, daß die sieben Schmerzen in Dresden dürerisch sind. Das Liebespaar in Gotha gehört meines Erachtens dem Meister des Hausbuches und nicht dem Grünewald[4]). Die Skulpturen des Isenheimer Altars, und zwar die archaischen Halbfiguren der Predella ebenso wie die drei lebensgroßen, will Bock unserem Maler zuweisen, den er damit auch noch zum genialsten deutschen Bildschnitzer seines Jahrhunderts stempelt! Wir tragen so schon schwer an der phänomenalen Größe Grünewalds; aber ehe wir

1) Franz Bock, Die Werke des Mathias Grünewald. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 54. Straßburg, bei Heitz, 1904. 178 S., 31 Lichtdrucktafeln. 12 M.

2) Abgebildet in den Handzeichnungen der Albertina Nr. 965 und in meinem Aufsatz über Grünewald in der Zeitschrift für Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen 1904, S. 152.

3) Wenn ich nicht irre, verhält er sich nur gegen die Attribution Thodes, der die Mainzer Anbetung dem Grünewald gibt, entschieden und wohl mit Recht ablehnend.

1) Zeitschrift für christliche Kunst 1897, S. 103.

2) Ebenda S. 33 ff.

3) Vgl. diese Zeitschrift 1902, S. 208.

4) Vgl. die von Lehrs im Jahrbuch 1899, S. 176 publizierte Handzeichnung des Hausbuchmeisters.

uns dazu verstehen, ihn für einen zweiten Michelangelo anzusehen, müssen doch andere, zwingendere Argumente vorliegen, als Bock sie für seine kühne These beibringt. Die Chroniken, welche nur *einen* Meister für den ganzen Altar, Bilder und Schnitzwerk, kennen, machen als solchen den Albrecht Dürer namhaft und beweisen damit deutlich, daß sie nichts wissen. Die Formen der Gotik, auf die sich Bock außerdem beruft, scheinen mir auf den Gemälden viel barockere, phantastischere als an den Skulpturen. Was Bock als das nächstliegende bezeichnet, daß bei solchen Altären die Maler- und Bildschnitzerarbeit womöglich einer und derselben Hand anvertraut wurde, das dürfte in praxi recht selten vorgekommen sein. Mir ist im Augenblick als Beispiel eines deutschen Meisters von so gleichmäßiger Beherrschung der Bildschnitzerei und Malerei aus der fraglichen Zeit nur Michael Pacher bekannt. Ich lehne also den »Bildschnitzer« Grünewald mit Entschiedenheit ab. Wir haben aus dem 15. und 16. Jahrhundert so viele erstklassige Anonymi, daß wir uns nicht zu wundern brauchen, wenn auch der Meister der drei Isenheimer Vollfiguren ein großer Unbekannter bleibt. Daß ich auch bei den Holzbüsten von St. Marx in Straßburg die von Bock beantragte Autorschaft Grünewalds rundweg ablehne, versteht sich danach von selbst.

Zum Schluß möchte ich noch zu einigen Einzelbemerkungen Bocks Stellung nehmen. Wie groß unsere Unwissenheit über den genialen Aschaffenburger Meister ist, erhellt unter anderem daraus, daß über sein Geburtsjahr keinerlei Einigkeit besteht. »Nach dem betagten Aussehen auf späteren Selbstporträts,« sagt Bock Seite 88, »dürfen wir dafür bis vor 1470 zurückgehen.« Dem möchte ich entschieden beipflichten. Auf dem Freiburger Bild der Gründung von Maria Maggiore, das aller Wahrscheinlichkeit nach anno 1519 vollendet wurde, trägt der Patrizier Johannes nach allgemeiner Ansicht des Meisters eigene Züge. Dieser Patrizier sieht nun aber mindestens wie ein Sechziger aus. Ein Grund, die eigenen Züge ins Greisenhafte zu steigern, lag für den Maler hier nicht vor. Auf Murillos berühmter Darstellung desselben Vorganges erscheint der Patrizier Johannes als ein Mann in den besten Jahren. Somit wird also Grünewald im Jahre 1519 etwa ein Sechziger gewesen sein, seine Geburt also vermutlich ins Jahr 1460 fallen. Mir ist das besonders auch darum ein ansprechendes Ergebnis, weil ich mir, im Gegensatz zu Rieffel[1]), den Meister des Isenheimer Altars nicht als gärenden, erst werdenden Malerjüngling, sondern nur als einen Mann in gereiften Jahren vorstellen kann. Die viel ventilierte Frage nach Grünewalds Schülerverhältnis zu Dürer erledigt sich bei so frühem Geburtsansatz höchst einfach: wenn Dürer zehn Jahre jünger war als Grünewald, dann hat letzterer ja kaum sein Lehrling sein können. Auch daran möchte ich festhalten, was ich vor zwei Jahren vorgeschlagen habe[2]), daß der Paulus Eremita des Isenheimer Alters gleichfalls des Malers Züge trägt, diesmal freilich ins Greisenhafte gesteigert, wie es die Darstellung des mehr als hundertjährigen Einsiedlers forderte. Die Ähnlichkeit zwischen dem hl. Sebastian desselben Altars und dem Jugendbildnis Grünewalds bei Sandrart[3]) scheint mir dagegen nicht evident, ganz abgesehen davon, daß Sandrarts Kupferstiche auf Porträttreue keine allzu großen Ansprüche erheben dürfen.

Sehr einverstanden bin ich mit Bock, wenn er sich dagegen verwahrt, daß man Baldungs malerische Begabung gemeiniglich zu hoch einschätze. Wenn man von Dürer kommt, ist Baldung ja zweifellos der größere Kolorist. Aber wenn man ihn neben Grünewald stellt, erbleichen seine Farben. Er ist übrigens nicht, wie bei Bock Seite 147 steht, in Weyerstein, sondern in Weyersheim im Elsaß geboren.

Mit sehr schönen Worten würdigt Bock Seite 71 f. das Gothaer Liebespaar[1]). Aber den Text der Spruchbänder, den er so sinnig findet, hat er schwerlich richtig interpretiert. Das »Schnürlein«, das die Braut dem Liebsten gemacht hat, muß die Blumenschnur sein, die er in den Locken trägt. Eine Primel hält sie von dieser Arbeit her ja noch in der Linken. Die Worte des Bräutigams aber: »Un byllich het sye ess gedan, want ich han ess sye genisse lan« können sich nur auf die köstlich gefaßte Hutfeder beziehen, die er der Braut darreicht und die sie bewundernd entgegennimmt. Die Worte: »ich han ess sye genisse lan« wollen nur besagen, ich habe sie Vorteil davon haben lassen, indem ich für ihre Gabe, den schlichten Kranz, die kostbare Hutzier ihr verehrte: Daß der fragliche Gegenstand in ihrer Rechten wirklich eine solche Hutzier ist, scheint mir der Vergleich mit der von Lehrs im Jahrbuch 1899 Seite 176 publizierten Handzeichnung zu ergeben.

Die Sprache, in der Bock den Ruhm seines Grünewald verkündet, ist eine gewählte, gehobene. Die Analysen der besprochenen Bilder sind stets fesselnd und bieten meist auch neue, wertvolle Gesichtspunkte. Stellenweise erscheint mir freilich der Ausdruck zu gehoben, zu gesucht rhetorisch. Aber das ist ein Zug, der überhaupt der Sprache unserer jüngeren Gelehrten vielfach eigen ist. Wir geben uns jetzt sehr viel Mühe, die steife Langeweile des früheren Gelehrtendeutsch um jeden Preis abzustreifen und verfallen dabei leicht in den entgegengesetzten Fehler zu großer Lebendigkeit und gestelzter, gesuchter Ausdrucksweise. Schäufelein ist gewiß kein Grünewald; aber daß er nun gleich »ein seichter Laffe« sein muß, berührt mich unsympathisch. Desgleichen wenn eine abweichende, gar nicht der Begründung entbehrende Ansicht auf Seite 118 »als einfältige Behauptung« abgetan wird. Reichlich prätentiös will es mich bedünken, wenn die schlichte Berliner Handzeichnung Grünewalds vom Jahre 1512 folgendermaßen analysiert wird: »Bei Maria werden die großen Flächen des Mantels noch von kleinerem Gekräusel unterbrochen, letztem fernen Donnern der abziehenden Gotik; beim Engel fällt und wallt es schon breit und mächtig, volle Akkorde, großes Orchester mit Orgel« (S. 80).

In Summa: aus Bocks Buch wird der Kenner viel Anregung schöpfen, wenn es ihn auch, oder eben weil es ihn an allen Ecken zum Widerspruch reizen dürfte. Dem Laien aber darf das Buch nicht ohne eindringliche Mahnung zur Vorsicht in die Hand gegeben werden. Gewiß ist es lehrreich und förderlich, alle mit Grünewald wesensverwandten gleichzeitigen Gemälde vergleichend zusammenzustellen, wie dies vor allem Rieffel vortrefflich getan hat. Aber aus jeder leisen Möglichkeit des Zusammenhanges gleich eine unumstößliche Gewißheit zu machen, das fördert die Erkenntnis nicht, das muß verwirren. Im Gegensatz zu Bock, dem es zuwider ist, daß die Grünewaldforscher immer nur um den Isenheimer Altar kreisen (S. 3), muß ich mich also entschieden zu Rieffels Überzeugung bekennen, daß »am erfolgreichsten, weil am vorsichtigsten, bisher H. A. Schmid über die Entwickelungsgeschichte Grünewalds gearbeitet hat«.

FRITZ BAUMGARTEN.

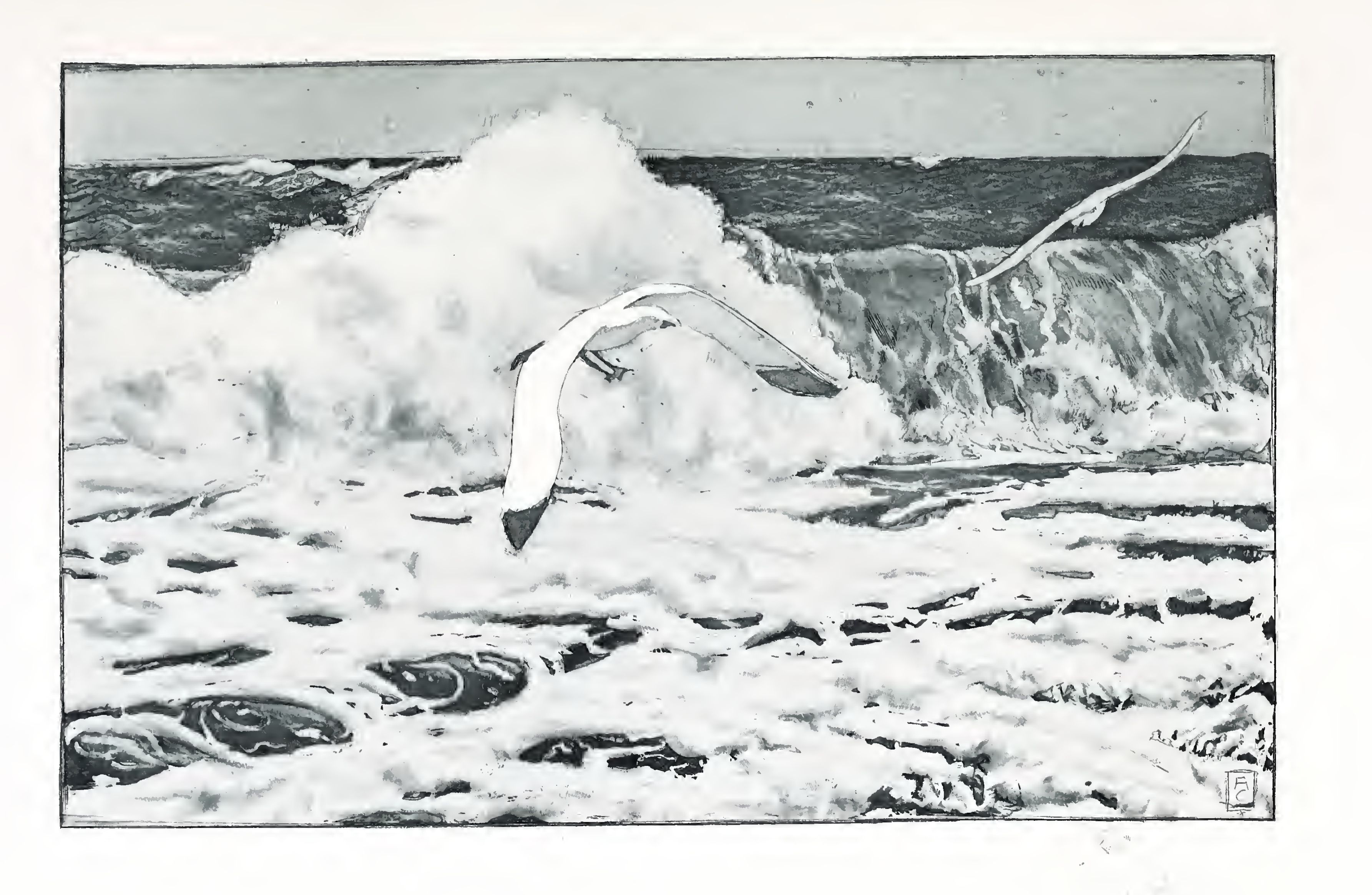
1) Vergleiche diese Zeitschrift 1897, S. 108.

2) Ebenda 1903, S. 284.

3) Sandrart, Teutsche Akademie, II. Teil, 3. Buch, Taf. CC.

1) Abgebildet in dieser Zeitschrift, Jahrg. 1897, S. 16.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



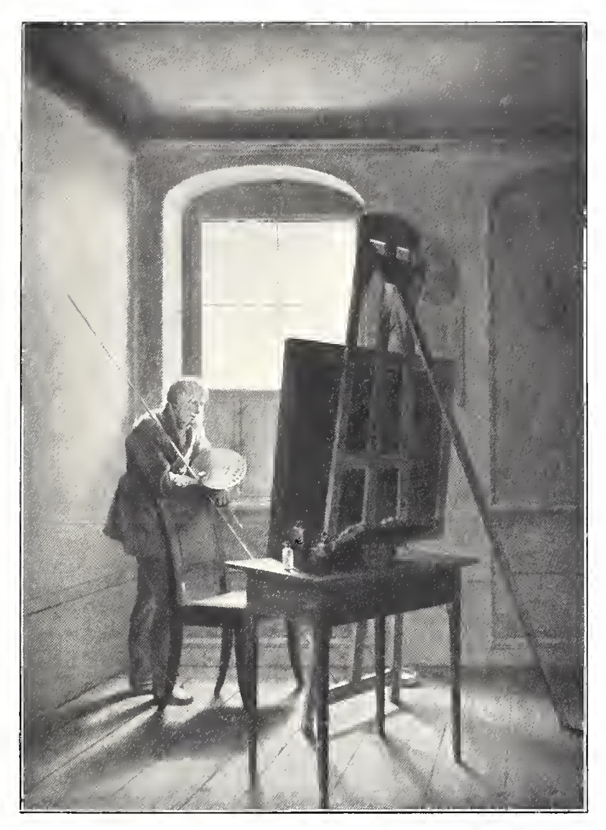
STURM. ORIGINALRADIERUNG VON ANNA COSTENOBLE, BERLIN







GUSTAV KLIMT-WIEN. BILDNIS (KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG)



C. D. FRIEDRICH. DER KÜNSTLER IN SEINEM ATELIER

DIE AUSSTELLUNG VON WERKEN DEUTSCHER LANDSCHAFTER IN BERLIN

Von Walther Gensel

SEIT dem außerordentlichen Erfolge, den die Jahrhundertausstellung der französischen Kunst 1889 davontrug, ist der Wert derartiger Veranstaltungen nicht nur für die Kenner und Liebhaber, sondern auch für die schaffenden Künstler immer mehr erkannt worden. Auf die Epoche der Nachahmung alter Meister war eine Zeit gefolgt, wo die jungen Künstler am liebsten alle Überlieferungen über Bord geworfen hätten. Dann aber sah man ein, wie töricht es war, die Entwickelung gewissermaßen von vorn anfangen zu wollen, und daß sich aus dem liebevollen Studium der Art, wie andere der Natur zu Leibe gegangen waren und sie zu Kunstwerken umgeformt hatten, unschätzbare Anregungen ziehen ließen. Solchen Erwägungen verdankt auch die jetzige Ausstellung von Werken deutscher Landschafter des 19. Jahrhunderts ihre Entstehung. Daneben aber galt es eine Ehrenschuld einzulösen. Nicht nur in der gelesensten modernen Kunstgeschichte unserer Zeit und in radikalen Künstlerkreisen, sondern auch von Männern, von denen man ein weitsichtigeres Urteil erwarten durfte, sind viele unserer besten Meister mit Gleichgültigkeit, ja beinahe mit Geringschätzung behandelt worden. So konnte es kommen, daß selbst der hundertste Geburtstag eines Friedrich Preller in Berlin völlig sang- und klanglos verlief. Von Meistern wie Karl Friedrich Lessing und Franz Dreber wußte die jüngere Generation überhaupt so gut wie nichts mehr, von Rottmann nur, daß seine Anschauungsweise längst überwunden sei, und von Andreas Achenbach, daß er alljährlich so und so viele Bilder auf den Markt bringe, die anzuschauen sich der Mühe nicht verlohne. Hier einen Wandel zu schaffen, erschien als eine ungemein dankbare Aufgabe.

Der Plan zu der gegenwärtigen Ausstellung war von ihrem Veranstalter, Friedrich Kallmorgen, schon vor zwei Jahren gefaßt worden, als die Große Kunstausstellung auch den Teil des Berliner Publikums, das den Cassirerschen Salon und die Sezession nicht zu besuchen pflegt, mit einer größeren Anzahl vorzüglicher Werke der französischen und belgischen Impressionisten bekannt gemacht hatte. Er wurde dabei von dem Gedanken geleitet, daß wohl die uns in vielem wesensverwandten Meister von Barbizon, nicht aber die eigentlichen Impressionisten für den Deutschen vorbildlich sein könnten, der in den Herr-

lichkeiten der heimischen Natur doch noch etwas anderes zu sehen gewohnt ist als Farben- und Lichtwerte, daß aber vor allem der Deutsche dem Deutschen näher stehe als der Ausländer. Und wenn man sieht, zu welchen unpersönlichen Nachahmungen die Kunst der Manet und Monet bei uns in den meisten Fällen geführt hat, so kann man ihm bei aller Hochschätzung dieser französischen Meister und bei aller Abneigung gegen sentimentale Deutschtümelei nur beipflichten. Jedenfalls aber sind Kallmorgen und seine Mitarbeiter, unter denen sich der Landschafter Hoffmann-Fallersleben besonders verdient gemacht hat, gegen den Vorwurf in Schutz zu nehmen, als hätten sie mit der für den nächsten Winter geplanten großen Jahrhundertausstellung in der Nationalgalerie in Wettbewerb treten oder, wie man es ausgedrückt hat, ihr das Wasser abgraben wollen. Eine von wenigen Männern in ein paar Monaten zusammengebrachte Ausstellung kann nicht einer von langer Hand mit aller erdenklicher Sorgfalt unter Hinzuziehung eines gewaltigen Kreises von Sachverständigen vorbereiteten, eine nur ein umschränktes Gebiet berücksichtigende nicht einer alle Gebiete der deutschen Kunst gleichmäßig umfassenden Abbruch tun. Es ist sogar anzunehmen und zu hoffen, daß die jetzt im Rahmen der so zahlreich besuchten Großen Berliner Ausstellung stattfindende Rückschau für die größere Schwester einen günstigen Boden schaffen wird.

Unsere Kenntnis der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts setzte sich in erster Linie aus den Werken zusammen, die die Schlager auf den Ausstellungen gebildet und deshalb den Weg in die öffentlichen Sammlungen gefunden hatten. Wie wenig aber die Ausstellungen und das Urteil der Zeitgenossen maßgebend sind, wird schon dadurch bewiesen, daß, von den hier vertretenen, Preller freiwillig überhaupt kein Werk auf die Kunstjahrmärkte geschickt hat, Schleich wegen Talentlosigkeit von der Akademie zurückgewiesen wurde, Blechen gleich nach seinem Tode in eine Vergessenheit geriet, die fast fünfzig Jahre anhalten sollte, und der Weimaraner Buchholz, der fleißig ausstellte, zum Selbstmord getrieben wurde, weil er kein Bild verkaufen konnte. Galerien wie die Berliner und die Hamburger sind deshalb seit Jahren bemüht, die Lücken auszufüllen, um, statt einen Überblick über die jeweiligen Kunstmoden zu geben, die Männer zu Worte kommen zu lassen, die wahrhaft Neues und Bedeutendes geschaffen haben. Sollten also durch die jetzige Ausstellung unsere Kenntnisse wirklich bereichert werden, so mußte es sich darum handeln, statt der allgemein bekannten, verstecktere Bilder zu gewinnen. Die von der Münchener Neuen Pinakothek hergeliehenen Werke von Rottmann, Lier und anderen sind natürlich mit dem allergrößten Danke aufgenommen worden, der Schwerpunkt der Ausstellung aber liegt in ihnen ebensowenig wie in den aus den Sammlungen von Köln, Düsseldorf, Hannover, Karlsruhe und anderen Städten stammenden Bildern. An allererster Stelle ist Seine Königl. Hoheit der Großherzog von Oldenburg zu nennen, der in der huldreichsten Weise die herrlichen Schätze seines Schlosses und selbst seiner Privatgemächer hergegeben hat. Aus dem Weimarer Schlosse stammen einige prächtige Bilder von Preller, vor allem die schönste Fassung seines Lieblingsmotivs, der Eichen auf Rügen. Von den Privatsammlern sei an dieser Stelle wenigstens einer genannt, der jüngst verstorbene Ehrenbürger der Stadt Eisenach, Julius von Eichel-Streiber, der die seit Prellers Tode wohl zum erstenmal öffentlich sichtbar gemachten Farbenskizzen zur Odyssee geliehen hat. Sehr bedeutend ist natürlich die Zahl der Berliner Sammler. Endlich haben sich viele Hinterbliebene oder Nachkommen von Künstlern an dem Werke beteiligt.

Die Zahl der ausgestellten Gemälde beträgt etwa zweihundertundvierzig. Dazu kommen eine Anzahl Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen, die zum größten Teil von dem Direktor des Weimarer Museums, Hofrat Ruland, zusammengestellt worden sind. Nicht jede Nummer ist ein Meisterwerk. Manches Bild hätte man wohl lieber zurückgesandt, wenn dies möglich gewesen wäre, ohne den Besitzer zu kränken. Anderseits war von einigen Meistern, die man gerne vertreten gesehen hätte, in der Kürze der Zeit kein genügendes Werk aufzutreiben. Und endlich hätte man von vielen Künstlern gern noch charakteristischere Bilder gehabt. So sähe man vom alten Reinhart, der schon vor Carstens nach Rom gekommen war, lieber ein Bild aus dem Ende des 18. Jahrhunderts als eins aus dem Jahre 1846, von Christian Morgenstern lieber einen seiner naiven Erstlinge als sein letztes Werk, das obendrein noch von Schleich vollendet worden ist, von dem jüngst verstorbenen Valentin Ruths lieber einige Bilder aus der Lüneburger Heide als aus der Campagna, von Eugen Bracht lieber ein frühes und ein spätes als zwei frühe Werke. Aber solche nachträgliche Einwendungen sind ebenso billig wie unnütz. Freuen wir uns, daß trotz aller Schwierigkeiten eine Ausstellung zustande gekommen ist, die geeignet erscheint, das Verständnis für viele unserer älteren Meister und die Liebe zu ihnen ganz neu zu wecken.

Um Schlüsse zu ziehen, dazu ist das gebotene Material allerdings nicht reichhaltig genug und verdankt zu sehr dem Zufall seine Vereinigung. Es ist mehr dazu angetan, Anregungen zu weiterem Studium zu geben. Deshalb seien an dieser Stelle, statt einer zusammenfassenden Würdigung, an der Hand des von dem Verfasser geschriebenen, chronologisch geordneten Kataloges zu den als besonders wichtig erscheinenden Bildern einige ausblickende und rückblickende Bemerkungen gegeben.

Nr. 1. »*J. C. Reinhart* Curia Regnitianus f. Romae 1846 annum agens 85um.« So also sehen die späten Bilder dieses Mannes aus, der gegen die »in Deutschland herrschende Kunstschreiberei« seine geharnischten Philippiken losließ. In unseren Tagen hätte er mit solchen Bildern, die um mindestens ein Menschenalter hinter seiner Zeit zurückgeblieben sind, ganz andere Dinge erleben können als die ruhigen und maßvollen Einwendungen des Dr. Schorn. Die Landschaft ist viel flauer als bei Koch, die Figuren erinnern an schwächliche Werke aus dem Ende



J. J. BIDERMANN. PARTENKIRCHEN



FRIEDR. EDUARD MEYERHEIM. MOTIV BEI DANZIG



C. D. FRIEDRICH. KLOSTERRUINE ELDENA



C. D. FRIEDRICH. DER REGENBOGEN. MUSEUM WEIMAR



CONSTANTIN SCHMIDT. LANDSCHAFT BEI WEINHEIM



FRIEDRICH PRELLER D. Ä. EICHENGRUPPE
GROSSHERZOGL. SCHLOSS WEIMAR

des 18. Jahrhunderts, nur der Hund ist wirklich beobachtet.

Nr. 2. *Johann Jakob Bidermann*, Partenkirchen (1794). Ein sehr merkwürdiges kleines Bild, das man ohne die Signatur um ein Menschenalter später ansetzen würde. Das bräunliche Felsengebirge links von dem breiten Talgrunde spielt leicht ins Violette, während über den Bergen und Schneegipfeln des Hintergrundes ein feiner blauer Duft liegt. Die Häuser, Bäume und Büsche und die anmutige Staffage vorn sind aufs zierlichste ausgeführt, ordnen sich aber dem Gesamteindruck unter, der einer gewissen Stimmung nicht entbehrt. Man wird diesen liebenswürdigen Schweizer Künstler, der 1804 von Bern nach Konstanz übersiedelte und hier 1828 starb, gern im Auge behalten.

Nr. 3—5. *Joseph Anton Koch*. Zwei Bilder aus der Münchener Pinakothek und ein unbekanntes »Dankopfer Noahs« aus Frankfurter Privatbesitz mit sehr kindlichen Tierfiguren. Es würde interessant sein festzustellen, wie sich aus dem freskoartigen, asketischen Kolorit dieses Bildes die saftigen, fast bunten Farben des »Winzerfestes« und anderer Bilder des Meisters entwickelten, die dann für Ludwig Richter, Ernst Fries und andere Maler vorbildlich wurden.

Nr. 6—10. *Caspar David Friedrich*. Dieser prächtige, erst in unserer Zeit wieder voll gewürdigte Meister ist mit fünf Bildern vorzüglich vertreten. Das eine, »der Künstler in seinem Atelier«, ist zwar keine Landschaft, aber ungemein charakteristisch für diesen Sonderling. Ein ganz schmuckloser, graugetünchter Raum, in dem der Meister, eine höchst originelle Erscheinung mit krausem Vollbart, an seiner Staffelei arbeitet. Friedrich hatte es allerdings nicht nötig, sich durch prächtige Stoffe und andere Requisiten anregen zu lassen. Das bekannteste der fünf Werke ist der »Regenbogen« aus dem Weimarer Museum, dieser köstliche Blick über den Strand und die Wellen der Ostsee mit dem ganz in das Naturschauspiel verlorenen Wanderer rechts auf der Düne. Ein gutes Stück Thoma'scher Poesie ist in diesem sorgsam ausgeführten Bilde vorweggenommen. Ganz merkwürdig sind zwei Bilder aus Greifswalder Privatbesitz, in denen es Friedrich unternommen hat, die Nebeldünste des Gebirges zu schildern. Skizzen ähnlicher Art finden wir z. B. auch bei dem gleichzeitigen Norweger Dahl, aber eine rein atmosphärische Erscheinung zum Vorwurf eines größeren Gemäldes zu machen, dafür dürfte es wenige andere Beispiele aus der Zeit geben. Auf dem einen Werke ist in der Tat weiter nichts dargestellt als eine Reihe von im Dunste verschwimmenden, zart abgestuften Höhenzügen mit dem goldenen Himmel darüber. Ob die Farben ganz wahr sind, sei dahingestellt; jedenfalls ist die Vorstellung der wogenden, durchleuchteten Dunstmassen vollkommen erreicht. Um die »wahre Wirklichkeit« kümmerte sich der Meister überhaupt herzlich wenig; hat er doch auf dem anderen Bilde die ganz in der Ebene liegende Klosterruine Eldena bei Greifswald vor den Höhenzug des Riesengebirges gestellt! Ihm kam es lediglich darauf an, Stimmungen auszudrücken und Stimmungen in der Seele des Beschauers zu erwecken. Manchmal wurde er ein wenig handgreiflich damit. Bei dem fünften Bilde hat es ihm nicht genügt, ein paar einfache Staffagefiguren vor dem von Segelschiffen belebten Meere anzubringen, sondern seine Figuren müssen ausdrücklich die »Lebensstufen« darstellen, so daß sich allerlei Gedanken über die Fahrt des Lebens usw. anspinnen. Die Ausstellung enthält auch eine Landschaft mit gut gemalten weidenden Kühen von seinem Sohne Gustav Adolph Friedrich (1824—1889).

Nr. 11. *Johann Heinrich Ferdinand von Olivier*. Eine Hochgebirgslandschaft in Hochformat, die leider nicht bezeichnet und datiert ist. Die Staffage im Vordergrunde ist ganz nazarenisch und besteht eigentlich für sich, aber die zarten grünen Töne des Mittelgrundes sind mit der grauen Gebirgsmasse und dem bewölkten Himmel darüber sehr fein zusammengestimmt.

Nr. 14—15. *Ferdinand Georg Waldmüller*. Zwei hübsche kleine Bilder, die eine wertvolle Ergänzung zu den prächtigen Werken in der Nationalgalerie bilden, für sich allein aber keine Vorstellung von dem trefflichen Meister zu geben vermögen. Auch die »Winterlandschaft« von Dahl (Nr. 13) bietet nichts Neues.

Nr. 21—28. *Karl Blechen*. Es scheint fast, als ob man das an diesem Künstler begangene Unrecht ein wenig gar zu reichlich gut zu machen versucht hat. Er war doch mehr ein Sucher neuer Pfade und ein Vorläufer als ein wirklich ausgereifter Künstler. Schwache Stellen sind sehr häufig bei ihm, und zu bezwingender Stimmung ist er eigentlich nur auf einigen ganz kleinen Bildern und Studien gekommen. Die Art, wie er den Sonnenbrand Italiens in einer leuchtenden Skala gelber und graugelber Töne mit ganz durchsichtigen Schatten wiedergibt, war damals für Deutschland allerdings etwas ganz Neues. Ich wurde vor solchen Werken schon vor Jahren an William Turner erinnert, ehe ich wußte, daß andere deutsche Künstler, wie der Berliner Schirmer, gerade zu der Zeit, wo auch Blechen in Rom weilte, dort mit dem großen Engländer verkehrt haben. So gewinnt diese Vermutung an Wahrscheinlichkeit. Übrigens wirkt auch hier die kleine Landschaft aus dem Besitze des Herrn G. Brose wesentlich feiner und überzeugender als das große »Assisi«. Von dem »intimen« Blechen, der von seinem Fenster aus die gegenüberliegenden Dächer malte und auch eine Fabrik mit rauchendem Schornstein nicht zu gemein fand, um sie auf einer Landschaft anzubringen, erfahren wir hier nichts Neues.

Nr. 29. *Heinrich Gaetke*. Ältere Leute, die in den fünfziger und sechziger Jahren auf Helgoland waren, können sich noch gut des originellen Mannes entsinnen, der ein ebenso leidenschaftlicher Naturforscher wie Maler war und dessen prächtige Vogelsammlung vom preußischen Staate erworben worden ist. In den Katalogen der Berliner Kunstausstellungen erscheint er von 1832 bis 1840, mit dem Vermerk »aus Pritzwalk«, erst mit einer Berliner Adresse, dann

H. FERDINAND VON OLIVIER



GEBIRGSLANDSCHAFT



JOH. W. SCHIRMER. CAMPAGNASTURM. KUNSTHALLE KARLSRUHE



HEINRICH FUNCK. EIFELLANDSCHAFT. MUSEUM, KÖLN



C. FRIEDRICH LESSING. GROSSE LANDSCHAFT IM EIFEL-CHARAKTER. GEMÄLDEGALERIE DÜSSELDORF



HEINR. GAETKE. HELGOLAND

»auf Helgoland«. Weiterhin finden wir ihn nur noch einmal und zwar erst im Jahre 1860. Ob er in der Zwischenzeit das Malen aufgegeben oder nur nichts nach Berlin geschickt hat, habe ich noch nicht ermittelt. In den ersten Jahren wechseln märkische Motive mit solchen vom Ostseestrande, später scheint Helgoland ihm ausschließlich die Vorwürfe geliefert zu haben. Auf dem jetzt ausgestellten sehr großen Werke ist der leuchtend helle Strand in einen wirksamen Gegensatz zu den dunkelgraublauen Wolken gestellt. In der Mitte werden gestrandete Schiffe ausgeladen. Jedenfalls ist das Bild für die Zeit (1836) sehr bemerkenswert.

Nr. 37—40. *Heinrich Bürkel.* Von Bürkel war uns immer erzählt worden, daß die in Privatbesitz befindlichen Bilder viel besser seien als die den Museen gehörenden. Die aus dem Kunsthandel stammende Einsiedelei im Gebirge ist in der Tat wohl das hübscheste der vier ausgestellten Werke, sagt uns im Grunde genommen jedoch nicht mehr als die anderen. Sie ist sehr sauber und niedlich, auch im Tone recht hübsch zusammengehalten, aber nichts weiter. Bürkel scheint denn doch mehr ein Nachfolger der Johann Adam Klein und Albrecht Adam als ein Vorläufer der Stimmungslandschaft zu sein.

Nr. 41—43. *Ludwig Richter.* Von den drei hier gezeigten Bildern befand sich nur eins, die italienische Landschaft aus dem Besitze des Generaldirektors der königl. Museen Dr. Schöne, 1903 auf der Dresdener Gedächtnisausstellung. Auf dem größeren der beiden anderen, »Abend in den Apenninen«, liegt der Vordergrund, eine Alm mit Hirtinnen, im tiefen Abendschatten; darüber erblickt man das Hochgebirge im leuchtenden Glanze der Abendsonne. Das kleinere, sehr helle und freundliche Bildchen ist eine Sommerlandschalt mit einem Flüßchen, über das eine leichte Holzbrücke führt, und mit Staffage.

Nr. 44—69. *Friedrich Preller d. ä.* Die sechsundzwanzig Bilder, unter denen sich allerdings ein paar kleine Studien befinden, gewähren einen vorzüglichen Überblick über das Schaffen des Meisters. Das älteste stammt aus dem Jahre 1833, also aus der Zeit der ersten Odysseebilder im Römischen Hause, das letzte, Rebekka am Brunnen, aus dem Jahre 1875. Bei den Rehen im Walde ist der Baumschlag noch ganz wie bei Koch und Richter; jedes einzelne Blatt ist reliefartig aufgesetzt, in der Auffassung des Waldgrundes aber und in der Art der Komposition ist schon der ganze künftige Meister enthalten. Auch das große Wartburgbild, bei dem die Staffagefiguren (Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange) nicht recht glaubhaft wirken, hat noch viel Ähnlichkeit damit, während bei der Tannenfällung im Winter (Herzog Wilhelm fällt im Tambachsgrund die erste Tanne zum Schloßbau) von 1850 die Behandlung viel freier geworden ist. Von Preller als Maler des Meeres gibt das große »Skudesnäs« von 1846 eine vortreffliche Vorstellung, von seinen Eichengruppen im Sturm oder nach dem Sturme, in denen er wohl das Höchste seines landschaftlichen Könnens gegeben hat, sind nicht weniger als drei vertreten, darunter die schönste von allen aus dem Großherzoglichen Schloß in Weimar. Aber obwohl es sich um eine Landschafter-Ausstellung handelte, durfte auch des Meisters Odyssee, sein eigentliches Lebenswerk, nicht fehlen. Die sechzehn Farbenskizzen, die sein ganzes Können und Wollen auf dem Gebiete der heroischen Monumentalmalerei zusammenfassen, verdienen das eingehendste Studium.

Nr. 72a. *Friedrich Eduard Meyerheim.* Sein »Motiv bei Danzig« ist ein niedliches, mit sehr spitzem Pinsel hingesetztes Bildchen mit ganz zierlicher Staffage. Vorn ist alles in grünen Tönen gehalten — also ganz ohne das beliebte Braun —, hinten verschwimmen das Wasser und die Dünen beinahe in demselben Blau. Meyerheim hat vielleicht auch die Figuren auf dem Bildchen seines wohl früh verstorbenen Freundes *Otto Reinhold Jacobi* gemalt, von dessen Leben wir so gut wie gar nichts wissen (Nr. 89). Auf einem Baumstamm am Wege ruhen sich die Reisigsammler aus und betrachten die liebliche Landschaft mit dem See und den bläulichen Bergen, ein echt Richtersches Motiv. Im Mittelgrunde kommt hinter einem Hügel eine von einer Kuppelkirche überragte Ortschaft zum Vorschein.

Nr. 73—76. *Karl Spitzweg.* Vier ganz kleine Bildchen, die aber einen trefflichen Begriff von der Landschaftsauffassung des Meisters geben. Er ist der deutsche Maler des Waldgrundes, der »Dessous du bois«. Besonders reizend ist der Eremit bei seiner Waldkapelle, der die Flinte auf irgend ein jagdbares Tierlein angelegt hat, eine echt Spitzwegsche Gestalt, und die beiden Mägdlein, die auf einem Gebirgspfad lustwandeln, ganz winzige Figürchen, die aber in ihrer Haltung und den fröhlichen Farben ihrer Kleider die Stimmung der Landschaft noch einmal zusammenfassen und so erhöhen.

Nr. 77—83. *Carl Friedrich Lessing.* Der Hauptmeister der romantischen Landschaft ist mit mehreren Werken ersten Ranges vertreten, die ihn zu ganz neuem Leben erwecken. Er ist der deutscheste und zugleich der romantischste unter unseren Meistern, er besitzt die Innigkeit und auch den Schwung, der die besten unter den romantischen Dichtern und Musikern auszeichnet. Freilich müssen wir uns in seine Bilder erst wieder etwas hineinsehen lernen. Gewiß, so sieht die Natur für unsere Augen nicht aus, so goldige, braune, altmeisterliche Töne besitzt sie nicht; naturwahr in diesem Sinne sind indes auch Claude Lorrain, Turner, selbst Ruisdael nicht. Aber wie prachtvoll sind diese großen Bilder in der einmal gewählten Farbenskala zusammengehalten, ist selbst ihre oft etwas bunte Staffage diesem goldbraunen Gesamtton untergeordnet! Wie lebt es und leuchtet es in ihnen, und wie meisterlich ist das Materielle wiedergegeben! Diese Felsen sind keine Theaterkulissen, sondern wirkliches sprödes Gestein, diese Bäume wachsen und recken sich nach allen Seiten, aus diesen Wolken bricht wirklicher Regen hervor. Romantisch, das heißt bei Lessing in den meisten Fällen soviel wie tragisch. Sehr oft ist die Natur im oder dicht vorm Aufruhr. Schwarzgraue Wolken



KARL BLECHEN. LANDSCHAFT



O. R. JAKOBI. LANDSCHAFT



G. F. WALDMÜLLER. VETERANEN IM PRATER



HEINR. BÜRKEL. EINSIEDELEI IM GEBIRGE



HEINR. FRANZ-DREBER. ITALIENISCHE LANDSCHAFT



C. FRIEDRICH LESSING. EIFELLANDSCHAFT

haben sich zusammengeballt, um sich im nächsten Augenblick zu entladen. Dazu passen die trotzigen Felsen, die knorrigen Föhren, die verfallenen Ruinen und auch die Landsknechte, die von ihm so gern als Staffage verwendet worden sind und durchaus keinen fremden, anekdotischen Zug hineinbringen. Zuweilen, wie auf dem herrlichen Bilde aus der Sammlung des Konsuls Weber, kreist auch nur ein Geier über der verödeten Stätte. Daneben gibt es auch Bilder voll lieblicher Ruhe. Wundervoll weiß er den Glanz der Abendsonne zu schildern, der die Bergkuppen vergoldet, wundervoll den traulichen Schatten des Talgrundes. Auf dem Karlsruher Bilde »Bodetal im Harz« befindet sich ein Stück im Mittelgrunde, das herausgeschnitten fast wie ein köstlicher Spitzweg anmuten würde. Vielleicht würde Lessing das Entzücken der Modernen bilden, wenn er nur solche intime Ausschnitte gemalt hätte. Aber das Kleine war bei ihm nur ein Teil des Großen. Und daß er das Große nicht immer erreichte, das nahmen ihm die übel, die es gar nicht versuchten oder ihre quadratmetergroßen Studien für Bilder ausgaben. Lessing gehört zu den Meistern, denen wir vieles abzubitten haben. Obwohl er altmeisterlich malte, war er einer der selbständigsten von allen. Die Stimmungslandschafter ahmten die Franzosen nach und blieben meist weit hinter ihnen zurück, bei Lessing denkt man überhaupt an keinen Ausländer.

Nr. 72. *Heinrich Funck.* Seine Eifellandschaft ist entschieden unter Lessingschem Einfluß entstanden, erinnert in vielem aber auch an *Rottmann,* der übrigens ebenfalls mit vier Bildern und einer Zeichnung (Nr. 16—20), meist bekannten Werken vertreten ist. Die riesigen flackernden Wolken, die blitzartig beleuchteten Partien im Mittelgrunde sind ganz romantisch. Prächtig ist die Ferne mit den nur angedeuteten und doch deutlich erkennbaren Hügeln, Burgen und Ortschaften.

Nr. 71. *Johann Wilhelm Schirmer,* Campagnasturm. Das Bild ist ein interessanter Kompromiß zwischen Klassizismus und Romantik. Aber Sturmwind und klassisch abgewogene Komposition vertragen sich schlecht; so wackelt das Bild etwas, wie man zu sagen pflegt.

Nr. 96—111. *Andreas Achenbach.* Nach den hier ausgestellten Proben scheint es, daß die Eigenart der frühesten Achenbachschen Bilder doch etwas überschätzt worden ist. Die beiden Marinen von 1836 gehen jedenfalls nicht wesentlich über das hinaus, was gleichzeitig oder schon vorher in Berlin von Wilhelm Krause geschaffen worden war. Überhaupt wäre es sehr lehrreich gewesen, ein paar Bilder dieses fast vergessenen Marinemalers, der schon 1830 und 1831 Rügen und Norwegen bereist und mit seinen schlicht realistischen Bildern Aufsehen erregt hatte, zum Vergleich neben die Achenbachschen zu hängen. Nicht also wegen der Neuheit seiner Bilder erregte Achenbach in Düsseldorf Anstoß, sondern wegen der anspruchslosen Schlichtheit, der Poesielosigkeit seiner Motive. Ebenso falsch ist es, ihn gegen Lessing auszuspielen. Sein norwegisches Motiv von 1838 mit den drohenden Gewitterwolken, der fahl beleuchteten Sumpflandschaft mit den abgestorbenen Bäumen und Baumwurzeln und dem Runenstein im Mittelpunkte könnte beinahe von diesem gemalt sein. Der echte Achenbach kommt dagegen in dem »Untergang des Präsidenten« (1843) mit den bläulichen Eisbergen zwischen den hochschäumenden Wellen zum Vorschein. Der Strand von Scheveningen (1855) zeigt, daß auch er sich der koloristischen Richtung nicht entzogen hat. Die Farbenstimmung dieses übrigens vortrefflichen Bildes entspricht ganz der von Isabey und Hoguet. Die gleichzeitigen Faraglioni (Capri) sind mehr dekorativ gehalten, es ist eins von den Bildern, in denen er seinem Bruder Oswald am ähnlichsten ist. Hervorheben möchte ich außerdem die Waldlandschaft bei aufziehendem Gewitter, eine so durchaus »intime« Landschaft, wie man sie bei Achenbach nicht sehr häufig findet. Auch aus seiner späteren Zeit finden wir einige sehr charakteristische Bilder.

Das Urteil über den jüngeren, kürzlich verstorbenen Bruder *Oswald Achenbach,* der mit acht, zum Teil sehr großen Bildern vertreten ist (Nr. 161—167 a), wird durch die Ausstellung nicht wesentlich geändert. Willig gestehen wir alles zu, was zu seinen Gunsten angeführt wird — und das ist nicht wenig —, der opernhafte Zug seiner Kompositionen und Beleuchtungen aber ist und bleibt uns heute fremd.

Nr. 112. *Johann Gottfried Steffan.* Herrenchiemsee. Das reizende Werk bildete nicht nur für die Besucher, sondern auch für die Veranstalter der Ausstellung eine Überraschung; war doch selbst der Name des Künstlers den meisten unbekannt. Im Singerschen Künstler-Lexikon steht, daß er am 13. Dezember 1815, also fünf Tage nach Menzel und im selben Jahre wie Andreas Achenbach geboren war, Italien und Paris besucht und besonders Hochgebirgsbilder gemalt hat; weitere Erkundigungen lehrten, daß er noch am Leben war. Wenige Tage darauf aber kam die Nachricht von seinem Tode. Wenn die anderen Bilder von seiner Hand, die nun gewiß überall auftauchen werden, den jetzt ausgestellten ebenbürtig sind, dann wird die deutsche, speziell die deutsch-schweizerische Kunstgeschichte wieder um einen guten Namen bereichert sein. Der Blick über den spiegelglatten See nach der Insel und dem fernen, ganz im Dufte verschwimmenden Gestade ist von zauberhafter Zartheit.

Nr. 116. *Constantin Schmidt.* Ebenfalls ein fast ganz in Vergessenheit geratener Maler, der aber wohl schon vor einem halben Jahrhundert gestorben ist. Man möchte gern erfahren, ob er das in unserer kleinen Tallandschaft bei Weinheim gegebene Versprechen in größeren Bildern eingelöst hat. Die warmen Töne des Sommers mit den bläulichen Schatten sind vorzüglich getroffen und sehr harmonisch verschmolzen.

Nr. 120—124. *Eduard Hildebrandt.* Die unter der jüngeren Generation ziemlich allgemeine Abneigung gegen den ausgesprochensten Koloristen unter den Berliner Landschaftern wird durch die jetzt



KARL BLECHEN. PARK VON TERNI



KARL SPITZWEG. MÄDCHEN AUF EINEM GEBIRGSWEG



I. G. STEFFAN. HERRENCHIEMSEE



ANDREAS ACHENBACH. NORWEGISCHE LANDSCHAFT
KUNSTHALLE KARLSRUHE

ausgestellten Bilder nicht vermindert werden. Trotz der warmen Töne seiner Palette wirken sie kalt; denn sie sind nur mit der Hand, einer ungemein geschickten Hand, ohne rechten Anteil des Herzens, ohne liebevolle Versenkung in die Natur, gemalt. Das feinste ist das kleine Nachtbild aus Shanghai. Hildebrandt hatte mit seinem Freunde *Charles Hoguet* (Nr. 126—130) zusammen bei Isabey in Paris studiert, dem beide das beste ihres Könnens verdanken. Wie stark Hoguet auch noch lange nach seiner Rückkehr unter dem Einfluß seines französischen Lehrers stand, beweisen die große und die kleine Strandlandschaft von 1854, die beide fast dasselbe Motiv behandeln.

Nr. 132—137. *Heinrich Dreber genannt Franz-Dreber.* Keiner von denen, die in dem an Kunstschätzen reichen Hause des Generaldirektors der Berliner Museen verweilen durften, hat sich dem machtvollen Eindruck der großen italienischen Landschaft Drebers entziehen können. Trotzdem wirkt das Bild in der vorzüglichen Aufstellung und Beleuchtung der Ausstellung mit ganz neuer Kraft. Es verdient durchaus den Ehrenplatz, der ihm eingeräumt worden ist. Ganz wenige Meister nur haben es seit Poussin verstanden, eine große landschaftliche Komposition so wundervoll abzuwägen. Jeder Teil ist für sich genommen ein vollkommenes Bild — man betrachte daraufhin besonders die Hauptgruppe der Bäume, den Rasenhang mit dem Ausblick in die Ferne, die Felsgruppe mit den Büschen rechts im Vordergrunde —, und doch ordnet sich jeder dem Ganzen unter. Auch die Figuren sind in Linie wie Farbe völlig harmonisch mit der Landschaft verschmolzen. Alles atmet klassische Erhabenheit ohne Steifheit. Ich wüßte keinen lebenden Meister, der sich an eine ähnliche Aufgabe auch nur wagen dürfte.

Nr. 139. *Wilhelm Gentz.* Mit der Ausgrabung dieses »Abends am Nil« hätten wir lieber verschont bleiben sollen. Niemand geschieht ein Gefallen damit, am wenigsten dem Künstler selbst, der so empfindungslos und unleidlich in der Farbe hoffentlich nur selten gewesen ist. Dagegen war es sehr verdienstvoll, uns einige Werke von anderen älteren Berlinern vorzuführen, die dem heutigen Geschlechte gar nicht oder nur aus schwächeren Alterswerken bekannt sind, ihre einstige Beliebtheit aber vollauf verdienen. An erster Stelle ist hier *Bennewitz von Loefen d. Ä.* zu nennen, der sich in den sechs ausgestellten kleinen Bildern als ein ganz prächtiger Meister erweist (Nr. 153—158). Während andere in der Zartheit der Töne mit den Franzosen wetteifern wollten und zumeist weit hinter ihnen zurückblieben, hat er seine echt preußische Natur nie verleugnet. Zuweilen ein wenig nüchtern, immer aber ehrlich, gerade, solid, gut beobachtet und sicher hingesetzt sind seine Bilder. Fontanescher Geist spricht aus diesen märkischen und pommerschen Landschaften, die seinerzeit wegen ihrer Schlichtheit dem Vorwurf des »krassen Realismus« nicht entgingen. *Hermann Eschke*, der Berliner Marinemaler, ist nur mit einem, aber mit einem sehr guten Bilde von der englischen Küste vertreten (Elisabeth Castle, Nr. 140), bei dem die Behandlung des mit den Nebelmassen kämpfenden Sonnenlichtes, das glitzernde Wasser und die feine graubraune Tönung des Ganzen gleiche Bewunderung verdienen. Ähnliche atmosphärische Stimmungen über weiten Wasserflächen liebte auch der jetzt oft unterschätzte Norweger *Hans Gude*, der ja zuletzt auch zum Berliner geworden war (Nr. 146—148). Ganz entzückend ist ein Seestück von 1876. Diese zarten Abstufungen von silbrigem Grau bei den halbverhüllten Bergen und den Wolken, diesen Glanz auf dem leicht gekräuselten Wasser hat damals sicher niemand besser gemalt. Eine Überraschung bereitet das Bild eines etwas jüngeren Berliners, des jetzigen Vorstehers des Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Akademie, *Albert Hertel* (Nr. 203). Die großen Gruppen buntgekleideter Italienerinnen sind im kühlen Schatten des Morgens mit erstaunlicher Kraft zusammengehalten und zu den strahlenden Bergen hinten in einen sehr wirksamen Kontrast gestellt.

Nr. 149—152. *Adolf Lier.* Wie die Werke Eduard Schleichs (Nr. 90—95), so bereiten auch die seines jüngeren Nebenbuhlers auf dem Gebiete der Münchener Stimmungslandschaft eine leise Enttäuschung. Sie haben beinahe etwas Flaues. An die präzise Zeichnung, die Leuchtkraft und das reiche Leben der Bilder von Roussau und Dupré darf man jedenfalls vor ihnen nicht denken. Am meisten Kraft besitzt noch Liers »Abend«. Ähnliche Betrachtungen kann man bei dem Tiermaler *Richard Burnier* (Nr. 159—160) anstellen, der bei Troyon in die Schule gegangen war und auch viel von ihm gelernt hat. Der goldige Abendhimmel auf seinem großen »Mondaufgang« macht zunächst einen bezaubernden Eindruck, von den Tieren aber hält bei näherer Prüfung kaum eins stand. Im allgemeinen scheint es, daß die ältere Cronberger Schule der älteren Münchener überlegen ist; sie ist schlichter, feiner und wahrer. *Peter Burnitz* (Nr. 142—143) hat die zarten grünen und grauen Töne der Wiesen und Bäume jedenfalls viel überzeugender gemalt als Lier. Auch die Cronberger haben von den Franzosen gelernt, sind aber nicht von ihnen abhängig. Bei der jüngeren Generation, das heißt der um 1840 geborenen, entwickelten sich übrigens gerade zwischen Frankfurt und München zahlreiche Beziehungen. Immer deutlicher tritt es hervor, wieviel die deutsche Kunst dem um 1870 in München arbeitenden Kreise unabhängiger junger Maler verdankt, den man als den Leibl-Thoma-Kreis bezeichnen kann, in dem Sinne, daß diese beiden Künstler zwei entgegengesetzte Punkte in ihm bedeuten. Leibl ist der größte Maler in ihm, Thoma der innigste Poet. Aber nicht nur Thoma ging später nach Frankfurt, sondern auch Trübner, der Leibl am nächsten steht. Von Leibl, der größere selbständige Landschaften überhaupt nicht gemalt hat, ist kein Bild ausgestellt, dagegen drei hübsche kleine Bilder von seinem Genossen *Johann Sperl* (Nr. 187—189), dem er ja zuweilen Figuren in seine oberbayerischen Landschaften hineingemalt hat, und ferner ein Bauernhaus und eine sehr feine Waldlandschaft mit Teich von



W. B. H. ESCHKE. ELISABETH CASTLE



BENNEWITZ VON LOEFEN D. Ä. AM VIETZIGER SEE

CHARLES SCHUCH.



BAUERNHAUS IN FERSCH



BENNEWITZ VON LOEFEN D. Ä. WALDBLÖSSE



L. H. BECKER. KORNFELD

seinem Freunde *Charles Schuch* (Nr. 216—217), der seine höchste Kraft allerdings in den in Paris gemalten Stilleben entfaltet hat. Von Leibl und Trübner wurde auch der in Manchester geborene *Louis Eysen* (Nr. 204—205) angeregt, vom Holzschneiden und Lithographieren zur Ölmalerei überzugehen; auch bei ihm kreuzen sich Cronberger, Münchener und Pariser Einflüsse. Die beiden von ihm ausgestellten Bilder reichen zwar nicht an das 1901 von der Nationalgalerie erworbene heran, zeigen aber dasselbe Streben nach Wahrheit der Lufttöne. Seinen Bildern wiederum steht eine schöne Abendlandschaft von *Wilhelm Steinhausen* nahe (Nr. 210—211), ein Talgrund, über den die Nacht ihre Fittiche zu breiten beginnt. Auch hier besteht das ganze Bild eigentlich nur aus verschiedenen grünen Tönen, die zu einer Harmonie von schwermütiger Weichheit zusammengestimmt sind. *Thoma* selbst ist leider recht ungenügend vertreten, insbesondere erscheint sein Rheintal von 1899 als eine schlimme Verwässerung des kürzlich von der Nationalgalerie erworbenen Bildes. Wie sehnlich wünschte man hier einige von seinen frühen Landschaften herbei, die 1902 in Karlsruhe das allgemeinste Entzücken hervorriefen! Endlich ist noch der eigentümliche *Emil Lugo* zu nennen (Nr. 186), dessen herbe und kräftige Bilder mit den starken Konturen etwas merkwürdig Archaistisches und doch zugleich wieder ganz Modernes haben.

Von den Düsseldorfern sind *Eugen Dücker* (Nr. 190—192) und *Ludwig Munthe* (Nr. 193—197) reich vertreten. Größeres Interesse als ihre Bilder erwecken aber die des jung verstorbenen *Ludwig Hugo Becker* (1833—1868; Nr. 172—174). Das größte stellt einen verschneiten Dorfweg mit ein paar Leuten dar, die beim ersten Morgengrauen zur Christmesse in die rechts hinter hohen Bäumen ein wenig höher liegende, hell erleuchtete Kirche gehen; das von uns abgebildete »Kornfeld« ist in kräftigen Tönen ziemlich breit gemalt. Zu dem leuchtenden Getreide und den roten Ziegeldächern, die besonders heraustreten, gesellen sich die violetten Töne der Kohlköpfe als eine aparte Note. Von den Karlsruhern ist *Hermann Baisch* (Nr. 212—215) an erster Stelle zu nennen, der 1868 in Paris vor den Bildern Duprés und Rousseaus bestimmende Eindrücke empfangen, aber doch erst in Holland, vielleicht unter dem Einfluß von Mauve und den Maris, seine reizende silbergraue Weise gefunden hat. Von *Schönleber* (Nr. 237—240) ziehe ich die beiden schlichten Bilder aus Holland dem großen Venedig und dem besonders im Verhältnis zum Vorwurf zu großen Enzwehr vor. Von dem größten Wiener Stimmungslandschafter, *Emil Jakob Schindler,* den man hier gern einmal gründlich kennen gelernt hätte, ist leider nur ein Bild ausgestellt (Nr. 201). *Eugen Jettel* war so ganz zum Pariser geworden, daß seine Werke in dieser deutschen Ausstellung beinahe fremdartig wirken.

Nr. 220—235. *Karl Buchholz.* Die fünfzehn Bilder dieses in Berlin von nur ganz wenigen gekannten Weimaraners bilden die größte Überraschung und einen der dauerndsten Anziehungspunkte der Ausstellung, nicht nur um ihrer selbst willen, sondern auch, weil sie uns ahnen lassen, welch köstliche Schätze bei tieferem Nachgraben im Boden der deutschen Kunst noch zu heben sein werden. Da es über den Meister keine »Literatur« gibt, seien hier außer einer kurzen Würdigung der ausgestellten Werke auch die wichtigsten Daten aus seinem Leben gegeben, die wir der Mitteilung eines seiner besten Freunde, des Landschaftsmalers Hoffmann-Fallersleben, verdanken. Wie Millet ist auch Buchholz vom Pfluge weg zur Malerei gekommen, wie der große Franzose hat auch er zeitlebens mit schweren Sorgen zu kämpfen gehabt. Unglücklicher aber als jener, der wenigstens an seinem Lebensabend einen wenn auch sehr bescheidenen Wohlstand und die Anerkennung der besten seines Volkes fand, erfuhr er immer schwerere Enttäuschungen, die ihn schließlich in den Tod trieben. Der Rittergutsbesitzer Collenbusch in Schloß Vippach bei Weimar, wo er am 23. Februar 1849 geboren war, hatte zuerst sein Talent entdeckt und ihn die Weimarer Kunstschule besuchen lassen. Hier genoß er hauptsächlich den Unterricht von Max Schmidt, begann aber sehr bald selbständig zu malen. Auch als 1871 Theodor Hagen nach Weimar berufen worden war und bald einen großen Kreis begeisterter Schüler um sich sammelte, hielt er sich abseits in der Überzeugung, daß ihm kein Lehrer mehr zu sagen vermöge als die Natur und die alten Meister. Das erste der ausgestellten Bilder, eine kleine Frühlingslandschaft, zeugt von köstlicher Naivität in der Naturbeobachtung. Der Himmel, die blühenden Obstbäume, die Vögel, die sich auf den zarten Zweigen wiegen, alles atmet heiterste Frühlingsstimmung, und das Ganze ist in jenen lichten grauen Tönen gehalten, wie wir sie mehr als ein Jahrzehnt später in den frühen Bildern eines Uhde finden. Ein unbefangenes Naturkind hat hier ohne alle Reflexion einen Ausschnitt aus dem gegeben, was ihm das vertrauteste war, und so ohne es zu wissen ein kleines Meisterwerk geschaffen. Ist hier die eine Quelle, aus der der Meister schöpfte, am ungetrübtesten, so zeigt der daneben hängende »Hörselberg« von 1876 die zweite, die alten Meister, am deutlichsten. Streben nach Tonschönheit und nach großartiger Einfachheit der Komposition beherrschen es vollkommen. In flüssigem Golde glänzt der Abendhimmel über der dunklen weiten Ebene, und dieses Gold flutet auch um die großen, an Claude Lorrain erinnernden Bäume, die den Blick in die Ferne führen. Buchholz konnte sich in Lasuren nicht genug tun, um diesen satten Glanz herauszubekommen. Zwischen den beiden Werken liegt die Sonnenregenstimmung »aus der goldenen Au« (1874), eine ganz merkwürdige, höchst stimmungsvolle Übersetzung des Natureindrucks. Der hügelige Vordergrund ist in einem eigentümlichen Graubraun gehalten, die Bäume sind fast schwarz, während die Ferne in lichten goldigen Tönen gebadet ist. Denkt man hier unwillkürlich an gewisse Bilder aus der graubraunen Periode von Daubigny, so möchte man bei dem »Herbstlichen Wald« von 1882 auf einen Einfluß von Diaz schwören. Dieser



HANS GUDE. SEESTÜCK



KARL BUCHHOLZ. AUS DER GOLDENEN AU



KARL BUCHHOLZ. HERBSTLICHER WALD. MUSEUM WEIMAR



KARL BUCHHOLZ. WINTERABEND

ausgeholzte Wald mit den einzeln nebeneinander stehenden Bäumen und dem bewölkten Himmel darüber, der dazwischen in die Tiefe führende Weg mit der Bäuerin, ja noch mehr die Art des Bildausschnittes und selbst die Farben, alles erinnert an die Landschaften von Diaz, die Chauchard in Paris besitzt. Hat Buchholz Bilder von den Meistern von Barbizon gesehen? Seine Freunde verneinen es so bestimmt, daß wir ihnen glauben müssen. Dann haben also ähnliche Vorbilder unter den alten Meistern und ähnliche Vorwürfe in der Natur zu so ähnlichen Kunstwerken geführt. Übrigens ist es sehr töricht zu glauben, daß solche gelegentlichen Beeinflussungen den Ruhm eines Meisters beeinträchtigen. Es kommt nur darauf an, ob er stark genug ist, sie dem eigenen Wesen zu assimilieren oder ob er zum bloßen Nachtreter herabsinkt. Und Buchholz ist sich selbst treu geblieben sein Leben lang. Man betrachte nur seinen »Winterabend« mit dem eben aufgegangenen Vollmond. Da ist nicht die Spur von Fremdem darin, das hat nur einer malen können, der vor der Natur sich selbst und alles andere vergaß und nur von dem einen Wunsche beseelt war, das zauberhafte Schauspiel, das er gesehen, so redlich und treu, so innig und keusch wie nur möglich wiederzugeben. Buchholz wurzelte so tief im heimischen Boden wie nur je ein Künstler. Er hat nur eine einzige größere Reise in seinem Leben unternommen, nach München und dem bayrischen Hochgebirge, und diese verlief völlig ergebnislos für sein Schaffen. Und als ihn später seine Freunde aus dem Weimar, das ihn verkannte, nach Berlin und Düsseldorf zu ziehen suchten, da schlug er es ihnen rund ab, wohl wissend, daß er in fremden Boden verpflanzt nicht gedeihen konnte. Selbst solche Ausflüge wie in die goldene Au waren bei ihm eine Seltenheit; fand er doch in der nächsten Umgebung Weimars vollauf das, was er suchte. Vor allem zog ihn der Webichtwald, in den ihm dann so viele gefolgt sind, immer von neuem an. Dann hat er weite Blicke über die Ebene gemalt, gern in der Stimmung des Vorfrühlings oder in der Abenddämmerung bei aufgehendem Vollmond, und entzückende Dorfansichten. Aber ihm, der sie so innig liebte, war die Heimat nicht treu. Abseits von allem Cliquenwesen stehend, zu aufrichtig, um eine Schmeichelei über die Lippen zu bringen, wohl auch kein guter Geschäftsmann, verlor er nach und nach völlig den Boden. Einzelne Weimaraner Bürger und befreundete Künstler hielten ihn lange, und insbesondere haben auch der damalige Großherzog und die Großherzogin Sophie ihm mehrfach Bilder abgekauft, aber schließlich flossen die Quellen immer spärlicher. Seine bewundernswerte Leichtigkeit im Schaffen blieb ihm, doch was half sie, da er seine Bilder auch zu den allergeringsten Preisen (man spricht von fünfzig Mark) nicht mehr los werden konnte? Dazu kamen allerlei beabsichtigte und unbeabsichtigte Kränkungen. So hat er am 29. Mai 1889, im Alter von kaum vierzig Jahren, durch Aufschneiden der Pulsadern seinem Leben freiwillig ein Ende gemacht. Ein völlig abschließendes Urteil über sein Schaffen erlaubt die Ausstellung nicht. Aber sie wird dazu beitragen, weitere Werke von ihm ans Tageslicht zu ziehen. Dann wird man ihm, der zweifellos einer der feinsten deutschen Stimmungslandschafter seiner Zeit war, wie auch den anderen Weimaranern, Weichberger, Freiesleben usw., seinen Platz in der Geschichte der deutschen Kunst endgültig anweisen können.



KARL BUCHHOLZ. FRÜHLING IN EHRINGSDORF

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN

VON DR. LUDWIG VON BUERKEL

DIE Kunstausstellungen großen Stiles sind die Märkte der lebenden Künstler. In alten Zeiten war der Verkehr zwischen Maler und Käufer bedeutend einfacher und für beide Teile vorteilhafter. Wer es verstanden hatte, durch Fleiß und Können zum Meister aufzusteigen, der war mit seiner Schule genügender Beschäftigung sicher. Der Käufer kam in die Malerwerkstatt, äußerte seine Wünsche, darunter ganz persönliche — auf die, als selbstverständliches Recht des Bestellers, jeder, auch der größte Künstler einging — und machte den Künstler mit dem Aufstellungsort des bestellten Werkes bekannt. Die Annehmlichkeiten solchen direkten Verkehres waren für den Maler wie für den Besteller die größten. Der Meister war durch die Wünsche des Käufers angenehm beschränkt und konnte sein Bild mit aller Sorgfalt der künftigen Umgebung anpassen, der Besteller bekam just das, was er wollte, und hatte die Gewißheit, wirklich befriedigt zu werden.

Der zunehmende Absatz in Zimmerbildern und der Beginn des Sammelns machten dieser ersten Verkehrsart ein Ende. Die Käufer wollten Auswahl und die Malergilden entschlossen sich, die Stücke ihrer Mitglieder in Verkauf zu stellen. Auswüchse ließen nicht lange auf sich warten. In den Niederlanden spekulierte der Bauer mit Bildern, in Italien wurden in der einen Stadt Bilder von beliebten Malern gekauft und in der anderen Stadt wissentlich als Werke anderer Meister, die höher im Preis standen, weitergegeben. Der Händler trat auf den Markt, weniger bedacht den Künstler in seiner Existenz zu schützen, als für sich so viel als möglich zu gewinnen. Akademien und Kunstvereine versuchten, als die Gilden längst aufgelöst waren, den Marktverkehr zu regulieren; trotzdem dehnte sich das Händlertum aus. Der Händler trat in direkten Verkehr mit dem Künstler, kaufte weniger fest, als er in Kommission nahm. Übervorteilungen waren an der Tagesordnung und nur die Vereinigung in einem Verband — leider auf Grund der geänderten Verhältnisse nicht mehr der Gilde entsprechend — konnte die Maler schützen. So entstanden die Künstlergenossenschaften, die nun in ihren Vorständen den Handel mit dem Publikum selbst besorgten und auf eine reelle Geschäftsbasis bedacht waren.

Im Anfange hatten verständlicherweise die großen Kunstausstellungen bedeutende Markterfolge, weil sie den Handel der Professionskäufer lahm legten. Heute aber sind die Verhältnisse völlig geändert. Man wird wahrnehmen, daß gerade die Namen der anerkannten, gesuchten Münchener Künstler in den Ausstellungen fehlen. Nur Chancen auf goldene Medaillen oder Staatsverkäufe oder saure Komiteepflichten erweichen sie, von Fall zu Fall doch etwas zu schicken. Gerade diese besseren Maler haben sich längst mit den bösen Händlern versöhnt und sie benutzen günstigere Verkaufsgelegenheiten, als sie eine große Ausstellung bietet. Das eine haben alle besseren Maler längst empfunden, daß die Folie der minderen Malereien, welche zu 50 Prozent solche Ausstellungen füllen, für ihre Bilder nicht günstig sei. Sie trennten sich von den konventionellen »Kunstmalern«, aber auch die Trennungen führten nicht zu den gewünschten Resultaten, die Wiedervereinigung hat dieses Jahr wieder — zunächst aus äußerem Anlaß — stattgefunden. Was nun? Wird jetzt der Jahresmarkt die Früchte tragen, die er bisher schuldig blieb? Zieht heute der Staat die Hand aus besserer Einsicht vom Unternehmen, entbindet er sich von der im Staatsinteresse unverständlichen Verpflichtung, für 100000 Mark jährlich da zu kaufen, wo meist nichts Begehrenswertes zu kaufen ist — wird dann die große Ausstellung weiter bestehen? Ich glaube nicht und hoffe, daß sie aufhöre zu sein. Wir Nichtkünstler wollen heute nicht Ausstellungen von Verbänden, die sich wahllos zusammensetzen. Wir wollen eine feine Auswahl des Besten, die nicht ein Bild für gut ausgibt, weil es vom Mitglied N. N. ist, der einer bestimmten Gruppe angehört. Wir wollen wirklich sehen, was von Gutem in jeder Richtung geleistet worden ist und wollen uns nicht in zwanzig Sälen ermüden, bis wir zum ersten Bild uns durchgerungen haben, das beschauenswert ist. Eine Künstlergruppe kann zwar das Schlechte beschränken, aber nicht ausschließen. Eine Auswahl des besten jährlich produzierten Kunstgutes könnte nur der Kunstfreund bringen, nicht der Künstler. Wir haben in Deutschland Männer, denen Vertrauen in ihre Kenntnis, in ihren Geschmack entgegengebracht wird. Einer von ihnen möge den Anfang machen, das Hervorragendste

sammeln und die Auswahl ausstellen und zum Verkauf bieten lassen. Es wäre gewiß verlockend, ein Unternehmen anzubahnen, durch das dem Künstler Gelegenheit würde, mit den geistig feinsten Schichten zu verkehren, welche nur sein Publikum bilden können; und der Künstler würde sich vielleicht wieder dessen bewußt, daß seine Werke seine Kinder sind, bestimmt, seinen Ruhm in die Welt zu tragen — Kinder, die er nicht schlechter Umgebung preisgeben darf, sondern so unterbringen muß, daß sie ihm Ehre machen.

Recht klein würde die Kollektion von Bildern der Ausstellung sein, welche einer strengen Sichtung standhalten. Den Gästen den Vortritt. Die *Schweizer* sind ein wahrhaft freies Volk. Von einer Gebundenheit nicht die Spur. Wer über Individualitäten sprechen will, hat hier reiche Ausbeute. Meinen Standpunkt will ich gleich hier präzisieren: Solange die künstlerische Form eines Werkes nicht entspricht, lebt auch sein Gedankeninhalt nicht auf. Der Genfer *Hodler* wird als neue Größe verkündet. Der Rückzug von Marignan, der hier zu sehen ist, kann nicht überzeugen. Er scheint in seinen harten Konturen für ein buntes Fenster gedacht; dann fehlt es an den Farben, die keine Leuchtkraft haben. Ist das Bild als Wandfüllung gedacht, so wäre ein neues Beispiel des Fresko auf Leinwand gegeben; das Beginnen wäre unsinnig und formfremd im Prinzip. Pflichtschuldigst verschweigt der Katalog alle wissenswerte Erläuterung. Einige hübsche Kleinigkeiten findet man von *E. Kreidolf.*

Signorina *Emma Ciardi* von Venezia läßt auf anmutige Art die Zeit des Rokoko wieder auferstehen. Sie hat Phantasie und Farbensinn, in ihrer Vereinigung heute selten gewordene Eigenschaften. Segantini scheint in seiner Art das letzte gesagt zu haben. Im italienischen Hauptsaal wimmelt es von schwachen Reminiszenzen.

Im französischen Saal sind viele geschickte Arbeiten. Gehaltvoll, kräftig und anmutig zugleich ist das Damenbildnis *Blanches.* Der Maßstab, den dieses farbschöne, bedeutende Stück gibt, an die Bilder der Ausstellung angelegt, würde zu beschämenden Resultaten führen. Das Bild ist fertig, hat Raum und köstliches Licht, das die schwarze Bluse des Mädchens belebt und auf dem Silberflitter ihres Rockes spielt, hat Geschmack und Anmut. Es ist das Werk eines feinen, bewußten Künstlers, in dem die Grazie der Pariser Welt lebt, ohne daß er sie äußerlich faßte, denn er ist kernig zugleich. Sehr hübsch ist ein Porträtstück des delikaten *Aman Jean* im selben Saal. Das Gros der französischen Arbeiten verleugnet die großen Maler der Wiedergeburt völlig und kann ebensogut in Berlin oder Wien oder München gemalt sein. Auch Frankreichs Kunst hat heute ihre nationale Eigenart verloren.

Die Engländer sind die einzigen, die geschlossen, national eigentümlich erscheinen. Das Abgeklärte, vornehm Ruhige der englischen Stadt, der Landschaft, der Gesellschaft auch hier. Nichts Brutales, nichts Aufdringliches, Grelles. Dabei nichts besonders Gutes. Im Figürlichen Reminiszenzen an die Präraffaeliten und die gewohnten Landschaften mit dem Stich ins Langweilige. Mit gutem Verständnis für Whistlers Werte ist ein Damenbildnis in Rosa mit silbergrauen Tönen von *George Sauter.*

Der ungarische Staat hat einige vortreffliche Kopfstudien *Munkacsys* geliehen.

Es folgt das Kabinett der Polen, in der Dekoration einer Weinstube untersten Stiles gleichend. Dem Geschmack entsprechend das Ausgestellte.

Das beste Kunstwerk im folgenden Saal der Böhmen ist ein alter Silberbrokat, der als Rahmen um ein Bild gespannt ist.

Unbarmherzig mit den Sehnerven normaler Menschen verfahren die Gruppen der deutschen Aussteller Österreichs. Ein Licht, das man nur mit blauer Brille vertragen kann, schafft die Sezession. Soll schon ein Wohnraum, für den doch die ausgestellten Zimmerbilder bestimmt sind, geschaffen werden, so mag man ihn auch mit dem für ständigen Aufenthalt passenden Licht ausstatten. Das feinste Stück im Saal ist *Hohenbergers* Chinesin. Es ist Ausdruck einer farbigen Kultur.

Die Wiener Künstlergenossenschaft und der Hagenbund muten dem Beschauer aufdringliche gedankenlose Teppiche zu. In der erstgenannten Gruppe verderben sie nichts, während sie in den Hagenbundzimmern *Walter Hampels* delikate Stücke schädigen. Seine Temperabilder sind voll Geschmack und trefflicher Beobachtung. Die Themen sind völlig verschieden. Das Hauptstück stellt eine Dame Mlle. Tanguay beim Vortrag dar. Der Ausdruck ist lebendig, die Bewegung vorzüglich gesehen, im Stofflichen eine Delikatesse, ein Farbgeschmack, eine Zartheit, die entzückt. Ausgezeichnet beobachtet ist auch die Cake-Walk-Bewegung der creolischen Chansonette, witzig ist ihr Gesichtsausdruck, vollendet geschmackvoll die Farbenstimmung. Dabei alle Bilder Hampels anspruchslos, aus dem Vollen geschaffen.

Der schlechte Geschmack in allen Nuancen wird in den norwegischen, schwedischen, belgischen und holländischen Sälen auf seine Rechnung kommen; der gute, trotz drückender Überfüllung, nur schwer. Auch wer in Spanien etwas leistet, ist der Ausstellung ferne geblieben.

Teilnahmslos wandelt man durch die ersten Säle der Deutschen. Ein gutes Bildnis der Freifrau *Cèlestine von der Heydte* ist mir aufgefallen.

Den Ehrenplatz im Hauptsaal nimmt Franz Stuck mit wertlosen Stücken ein. Rechts davon ist ein malerisch anregendes großes Frauenporträt von *Knirr,* daneben eines von den bekannten stimmungsvollen Landschaftsbildern *Toni Stadlers.* Schade, daß dieser liebenswürdige Künstler auf das Komponieren seiner Bilder verzichtet. Die Himmel sind zu hoch, die Abschnitte nach den Seiten willkürlich.

Als Lichtstudie sehr vorzüglich sind *Landenbergers* Badende Jungen in der Mittagssonne, aber doch nur als Studie, denn als Bild kann man die Arbeit nicht gelten lassen, die auf sehr entfernte Position erst verständlich wird und dann wieder schlechten oberen Abschluß hat. Freiherr von *Habermann* weiß mit

seinem wohl überall gekannten, stets selben Modell immer wieder zu interessieren. Diesmal ist die Dame scheinbar durch eine Gesichtsoperation entstellt. Wie Befreiung wirkt es, daß der geschmackvolle Farbenkünstler in einer kleinen Gartenstudie den Beweis eines bisher unausgenützten Könnens gibt. Angenehme Malereien von Zumbusch und Hengeler, welch letzterer in seiner Art recht hübsch zu erzählen weiß, sind noch im Saal.

Ein Reitersmann von *Christian Speyer* hat malerische Qualität. Doch kann ich mir ein längeres Zusammensein mit so großen Figuren in engem Rahmen eingezwängt, die auf den Beschauer losmarschieren, nicht vorstellen.

Angelo Jank ist in seinem beschränkten Gebiet sehr geschickt. Leider sagt er Dinge, die sich auf kleinem Raum recht gut ausdrücken ließen, auf vielen Quadratmeter großen Flächen. Zwei beachtenswerte Porträtstücke von *Weisgerber* sind das Beste im nächsten Saal.

Eine beneidenswerte Stellung im Münchener Kunstleben haben sich die Mitglieder der Scholle mit ihren Skizzen errungen. Zur größten Überraschung hält es der Staat für nötig, seine überfüllte neue Pinakothek mit riesengroßen Skizzen von Münzer und Leo Putz zu versehen. Ich bin der letzte, der solchen Stücken künstlerischen Gehalt abspricht, aber es ist Illustrationskunst, die nun zu Bildern vergrößert wird. Dabei in einem Zustand der Unfertigkeit, der sie von einer großen Ausstellung ausschließen müßte. Auch ist diese Art von Malerei nur im künstlich hellem Licht des Ausstellungssales möglich. Man wird das Fiasko bei der Aufstellung in der Pinakothek erleben. Unverständlich auch ist, warum der Staat sich eines von *Sambergers* unfertigen, aufgeregten Porträtstücken erwarb. Ist die Reue über den Ankauf der Kohlezeichnungen — Porträts der Münchener Künstler, — die heute im Kupferstichkabinett verstimmen, noch nicht aufgegangen?

An *Walter Geffkens* Gruppenbild der Kunstkenner hängt gute, ehrliche Arbeit. Schade, daß man sie noch sieht. Vom selben Maler findet man in einem anderen Saal eine seiner geschmackvollen Biedermeierszenen »Die Visite«. Nicht weit davon entfernt ein reizendes kleines Mädchenköpfchen von *Karl Marr. A. Heller* schafft angenehme Frauenbilder mit Sinn für Eleganz und Stofflichkeit. Besonders hübsch liegt der rosa Schal auf der steifen, grünen Seide in einem Bild. Bemerkenswerte vornehme Anlagen hat das Porträtstück *A. Sterners.* Die Bildnisgruppe, der Knabe mit dem Windhund, ist wohl geglückt, aber in der Landschaft ist zu viel verschwiegen.

Freier und eindringlich ist das Porträt eines jungen Menschen von *Carl Blos.*

Alles in allem gibt es einige geschickte Porträtisten, Leute, die beachtenswerte Skizzen arbeiten, aber niemand, der große Gedanken künstlerisch umsetzen kann. Unsere Zeit der Hochkultur ist so unverständlich bescheiden in künstlerischen Dingen. Die wenigen, die etwas können, sind in ihrem Stoff aufs engste beschränkt. Der eine malt immer dieselbe Frau seit Jahrzehnten, der andere nur badende Buben in der Sonne, der dritte nur Jagdszenen, ein vierter nur Schafe und so fort. Drum wirken Hengelers Kleinigkeiten erfreulich, weil Gedanken so selten geworden sind. Man rüstet sich in Berlin, das Beste aus der Kunst des verflossenen Jahrhunderts in einer Ausstellung zu vereinigen. Unsere zeitgenössischen Maler werden große Augen machen, wenn sie sehen, daß ihr Können verschwindend ist gegen das der Meister der Altmünchener Schule. Sie werden erstaunt sein, wie vielseitig diese Maler waren, wie sie nimmermüde immer wieder neues lernten. Nur die Beschränkung ist fortgeschritten und der Maßstab des Publikums ist bescheidener geworden. Möge die Jahrhundertausstellung Begriffe davon wiedergeben, was von einem Bilde zu verlangen ist. Möge sie wieder lehren, was Komposition ist, die natürlich bleibt. Möge sie scheiden lernen zwischen Dekoration, Illustration und Bildkunst. Und dann sollten Künstler kommen, die wieder Bilder malen.

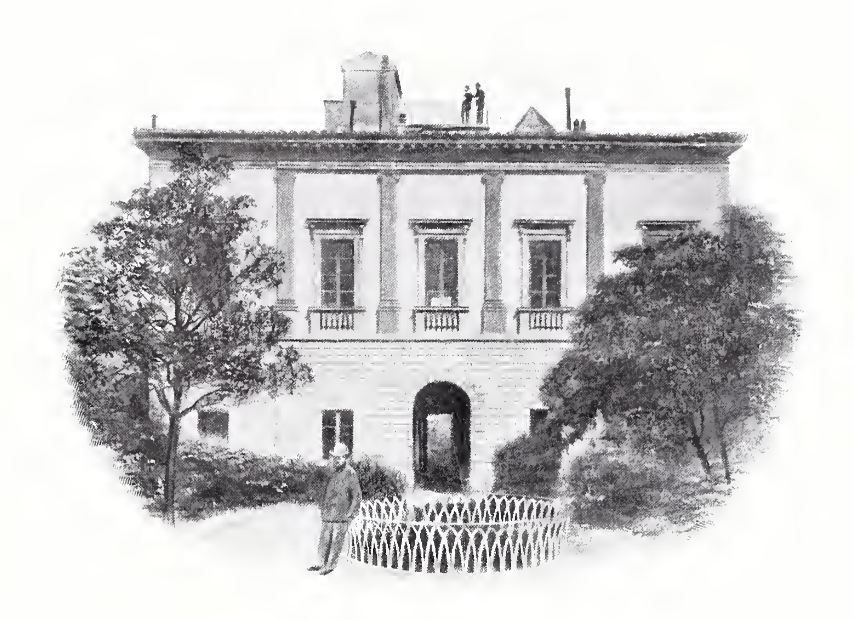


ALBERT STERNER, MÜNCHEN. KNABENBILDNIS

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG



MAX KLINGER. BRANDES. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



VILLA ROMANA

DIE KÜNSTLERKOLONIE VILLA ROMANA IN FLORENZ

ALS bei der Eröffnung der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Berlin am 19. Mai bekannt gegeben wurde, daß am 4. April die Villa Romana in Florenz erworben worden sei, um Künstlern deutscher Zunge eine sorgenfreie Arbeitsstätte zu bieten, fand diese Verwirklichung eines schon lange angeregten Planes unter vielen Künstlern und Kunstfreunden begeisterte Zustimmung. Man empfand, daß der in hartem Kampf geborene Künstlerbund damit einen Schritt weit hinaus über den Parteistreit getan habe und hörte, daß es sich um eine Einrichtung handelt, die dem Talente nutzen will, gleichviel welcher Richtung der Kunst es angehören mag. Den tüchtigen Künstlern, den strebenden jungen, die sich ausgezeichnet haben, und den bewährten älteren soll diese erste deutsche Kunstheimstätte auf italienischem Boden in gleichem Maße dienen, — dienen zu ihren Studien und zu innerlicher Kräftigung, in einer Umgebung von Natur und Kunst, wie sie reicher nirgends wieder anzutreffen ist, als eben in Florenz. Kein akademischer Zwang soll den Stipendiaten des Deutschen Künstlerbundes Ziel und Richtung ihrer Arbeit vorschreiben: aus eigenem sollen sie frei schaffen und treiben, wozu Neigung und Begabung sie drängen. Denn aus denen, die über die Alpen pilgern werden, sollen keine Romanisten werden, die ihre deutsche Art im Studium italienischer Kunst aufgeben, sondern wir wünschen, daß ihr Selbstgefühl gesteigert, ihre Natur gestählt werde in der freieren Entfaltung ihrer Kräfte und im Zusammenleben mit anderen Künstlern.

In dem Schreiben, mit dem sich der Gesamtvorstand des deutschen Künstlerbundes an die Förderer des Unternehmens wendet, heißt es: »Weder Alter, Richtung noch Lebenslage, sondern Talent und Arbeitskraft sollen für die Stipendiaten des Deutschen Künstlerbundes maßgebend sein. Weder eine Schule für Unreife, noch eine Versorgungsanstalt für Unbemittelte wollen wir schaffen. Wir wollen vielmehr jüngeren, noch mit sich und dem Leben ringenden Künstlern eine Zeit ruhiger, sorgenfreier Arbeit ermöglichen . . . Wir wollen aber auch den fertigen älteren Künstlern eine Zeit der Arbeit und Kräftigung an der Kunst und Landschaft Italiens bieten: als Auszeichnung für hervorragende Leistungen auf den Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes soll ihnen die Benutzung der Villa Romana ermöglicht werden.«

Die jeweilige Jury des Künstlerbundes verteilt als Ehrung an Stelle der bei offiziellen Kunstausstellungen üblichen Medaillen einige Ateliers mit Wohnung in der Villa Romana. In diesem Jahre hat sie *Th. Th. Heine, Gustav Klimt* und *Ulrich Hübner* auf diese Weise ausgezeichnet, während der engere Vorstand des deutschen Künstlerbundes noch an *Henry van de Velde, Georg Kolbe, Fritz Erler* und *Richard Tuch* Plätze in der Villa Romana vergeben hat.

Allein aus diesen Wahlen sehr verschiedenartiger Künstler geht zur Genüge hervor, daß nur künstlerische Rücksichten bestimmend waren, und wer nur etwas von den Arbeiten und dem Charakter der genannten Künstler weiß, wird nicht die Befürchtung

hegen, daß sie uns italienisch oder klassiziert aus Italien wiederkommen werden. Gewiß wird es immer Leute geben, die nicht begreifen werden, warum das Institut gerade in Florenz seinen Platz haben soll. Sie fürchten, es könnte die zarte Blüte moderner Kunst im Kontakt mit den »Alten« Schaden nehmen und es möchte die Würze heimisch deutscher Art verloren gehen unter der Sonne Italiens. Viel lieber wäre diesen patriotischen Greinern irgend ein Idyll im deutschen Süden oder Norden oder wenn sie international denken, ein Haus in Paris oder London inmitten weltstädtischer Unrast.

Aber wir wüßten nicht, welche bessere Wahl der Künstlerbund fürs erste hätte treffen können. Florenz bietet, ganz abgesehen von seiner Kunst und der herrlichen Lage, so viel günstige Bedingungen zur Errichtung eines solchen Instituts, daß kaum — selbst in Italien — eine andere Stadt in Betracht kommen könnte.

Es gibt Leute, die die ganze Unternehmung für überflüssig halten und sich wohl auch zu der Behauptung versteigen, daß es eine Versündigung an der »Eigenart« eines Künstlers wäre, wenn man ihn verführe oder zwänge, nach Italien zu gehen, während ihm vielleicht ein Aufenthaft in Kanada oder in den nordischen Fjorden viel sympathischer wäre. Wer aber das Stipendiat, das als Ehrung verteilt wird, nicht ausüben will, soll nach dem Statut berechtigt sein, nach seiner Wahl einen anderen Künstler dafür vorzuschlagen. Es wird also niemand gezwungen, wenn es ihm gegen die Natur ist, nach Italien zu gehen. Solche Käuze, denen vor einem Besuch Italiens graut, mag es ja geben; aber für jeden Geschmack kann und will der Künstlerbund auch nicht sorgen.

Es ist wohl noch von vorwiegend praktisch denkenden Künstlern angeregt worden, lieber den von der Jury prämiierten Künstlern Arbeiten abzukaufen, als Gelder für eine Gründung aufzubringen, die doch nur wenigen nutzen kann. Aber mit diesen und ähnlichen »praktischen« Erwägungen fallen wir auf den platten Boden mehr geschäftlicher als idealer Interessen. Wir wissen, daß es unter den besten unserer Künstlerschaft viele gibt, die beglückt sein würden, wenn auf sie die Künstlerehrung eines Stipendiums in der Villa Romana fiele. Welche Lust, einmal hinaus zu können aus dem Zwang aller Tage, um an einer Stätte, die noch jedes Auge, das darauf fiel, entzückte, nach freier Wahl Lieblingsgedanken verfolgen und gestalten zu können! Und wer da weiß, welcher Unfug mit falsch verteilten Stipendien nach Italien aus privaten und öffentlichen Mitteln getrieben worden ist und noch immer getrieben wird, der wird es dankbar begrüßen, wenn die Jury und der Vorstand des Deutschen Künstlerbundes sich bemühen, daß eingedenk des idealen Zweckes die Stipendien in die Hände solcher gelangen, die es kraft ihres Talentes und ihrer Arbeitslust auch verdienen.

Die Villa Romana ist ein in den sechziger Jahren gebautes Haus, das vierzig Räume faßt. Sie liegt wenige Minuten vor der Porta Romana an der Via Senese so hoch, daß sie über weiten Gärten das ganze alte Florenz mit Fiesole und den Apenninen dahinter überschauen läßt. Von dem zur Villa gehörenden Gelände sind zunächst 13000 Quadratmeter mit angekauft worden, aber da Erweiterungen der Baulichkeiten geplant sind, wird es sich empfehlen, auf eine Vergrößerung des Areals Bedacht zu nehmen. Ausfindig gemacht hat diesen entzückenden Fleck Erde Dr. *Hartwig,* und die Ankaufsbedingungen lagen so günstig, daß sich die ersten Förderer der Idee, *Max Klinger* und *Georg Hirzel,* schnell zum Ankauf der Villa für den Künstlerbund entschlossen hatten.

Hoffentlich gelingt es bald, das schöne Unternehmen so finanziell zu stützen, daß seine Entwickelung für alle Zukunft gesichert erscheint!



VILLA ROMANA



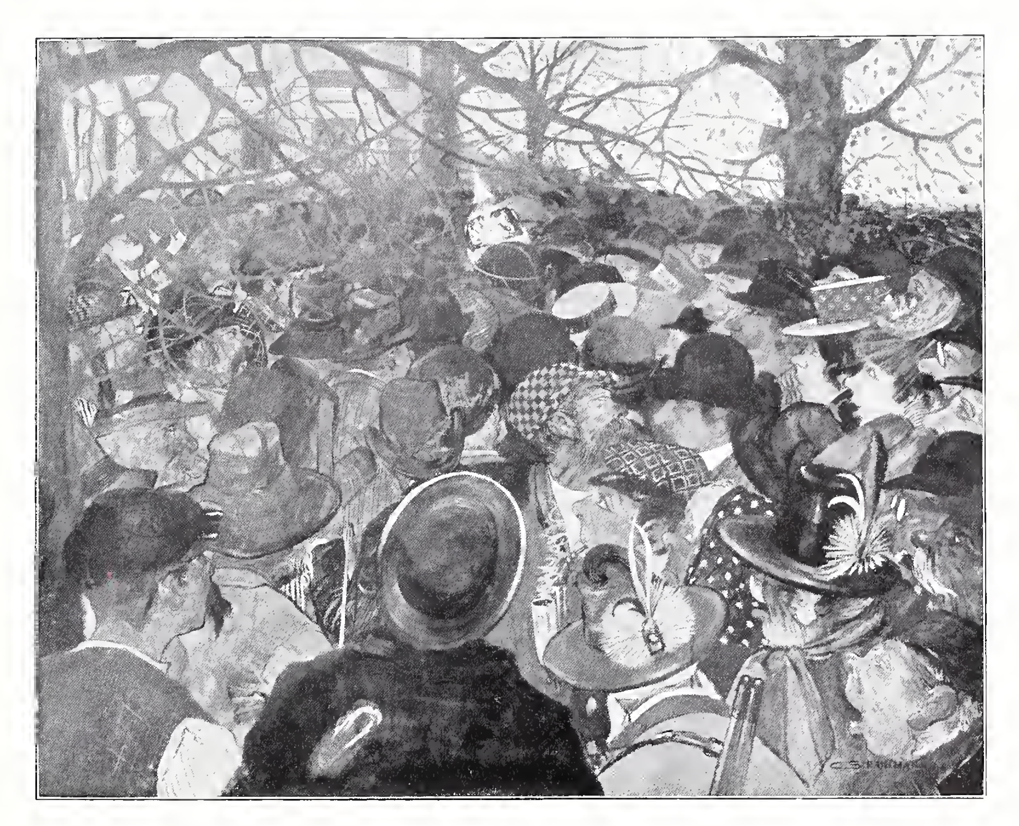
MAX LIEBERMANN. BIERGARTEN. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



OTTO HETTNER, BERLIN IDYLL. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



WALTER CONZ, KARLSRUHE. DER HOFGARTEN. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



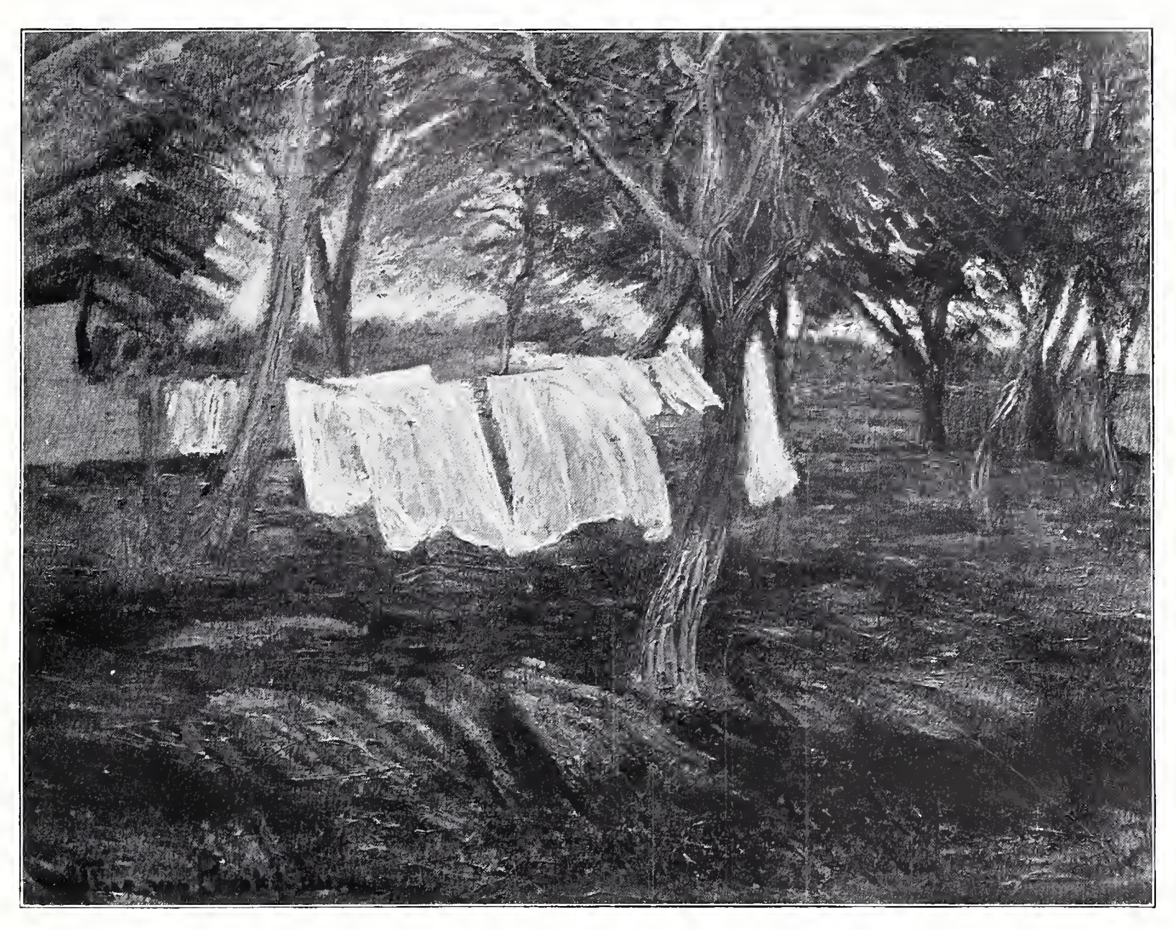
CARL STRATHMANN, MÜNCHEN. VOLKSAUFLAUF. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



THEODOR HAGEN, WEIMAR. LANDSCHAFT. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



HEINRICH HÜBNER, BERLIN. INTERIEUR. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



THEO VON BROKHUSEN, BERLIN. LANDSCHAFT. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



ULRICH HÜBNER, BERLIN. DIE HEILIGE GEISTKIRCHE IN POTSDAM. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



HERMANN HAHN,
MÜNCHEN.
BILDNISHERME.

KÜNSTLERBUND-
AUSSTELLUNG



THEODOR HUMMEL, BERLIN. AM HAFENPLATZ. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



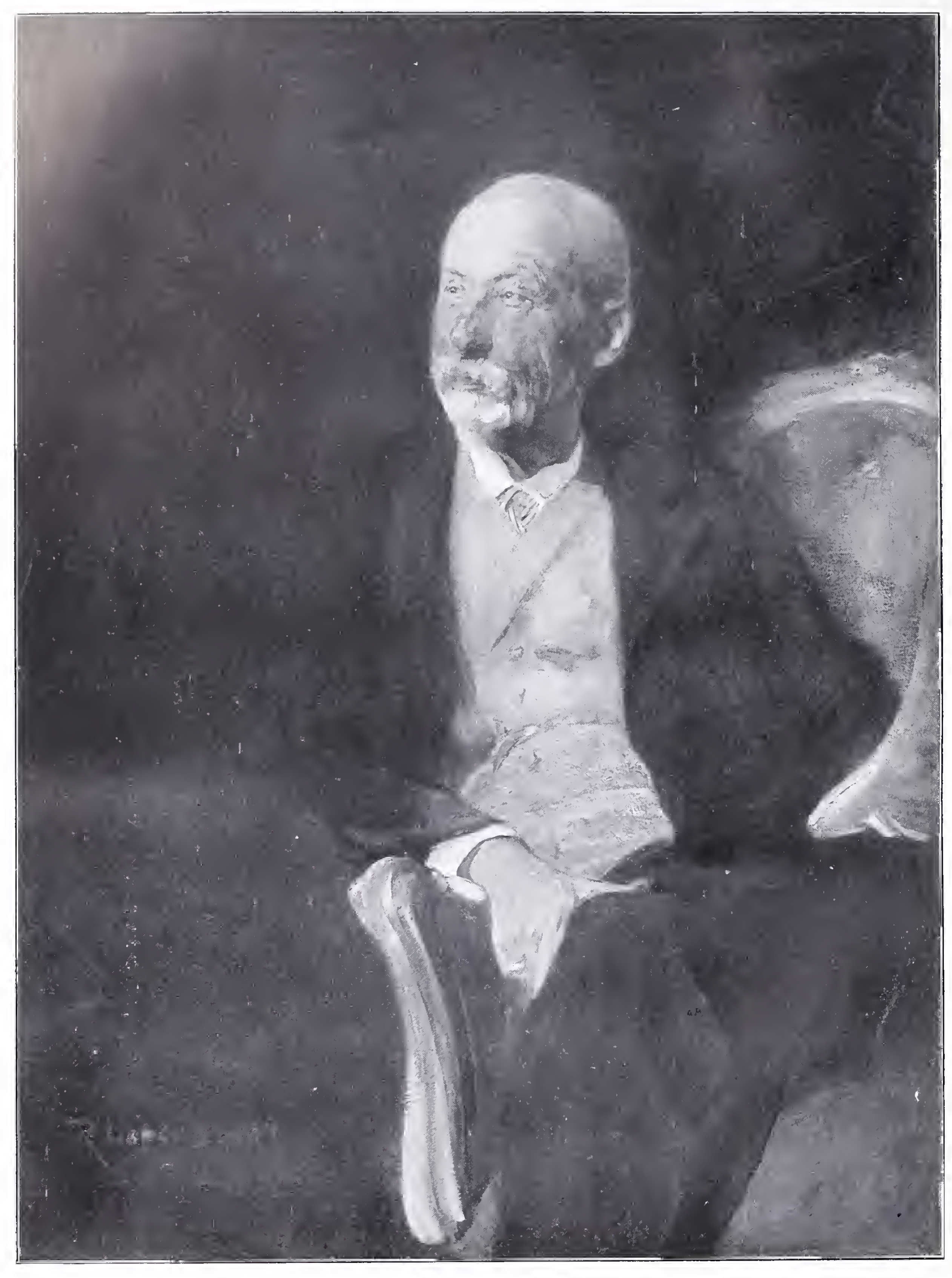
JOSEF DAMBERGER, MÜNCHEN. BAUERSFRAU





ERNST OPPLER, BERLIN. HAUSGANG

KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



REINHOLD LEPSIUS, BERLIN. BILDNIS DES PROF. DILTHEY. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



ANDREAS DIRKS, DÜSSELDORF. MARINE, KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



HEINE RATH, BERLIN. SCHWEDISCHES INTERIEUR. KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG



CHRISTIAN SPEYER, STUTTGART. REITER MIT HUND. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN



LEO PUTZ, MÜNCHEN. HINTER DEN KULISSEN. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN

WALTER GEFFCKEN, MÜNCHEN. GRUPPENBILDNIS. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG, MÜNCHEN



EMMA CIARDI, VENEDIG. DIE SÄNFTE. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



WALTER HAMPEL-WIEN. PORTRÄT DER Mlle. TANGAY
(INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN)







